في النقد والأدب

الأدبُ وَالأسطورَة

تأليف
هيرمان نورثروب فراى

أدبُ الإلتزامْ

تأليف
مـاكس أديريث

تقديم وترجمة وتعليق
د. عبد الحميد ابراهيم شيحة

اهـــــداء

الى أســـتاذى الصـــديق

الدكتور / الطاهر أحمـد مكى

وحسبى .. أن يظل أستاذا وصديقا .

عبد الحميد شــيحة

مقدمة

يحتوى هذا الكتاب على دراستين طويلتين :

الأولى : بعنوان (فى الأدب والأسطورة : دراسة نقدية) ، وتشتمل على فصلين ، همـــا :

١ ــ النماذج العليا للأدب The Archetypes Of Literature

٢ ــ الأسطورة والأدب الروائى : استبدال الأدوات الفنية

Myth, Fiction and Displacement

للناقد الكبير هيرمان نورثروب فراى Herman Northrop Frye

حيث ترتكز هذه الدراسة على معطيات الأساطير Mythology بوصـــفها « الذاكرة الجماعية للبشرية » ــ فى الأعمال الأدبية والآثار الفنية التى يزخر بها تاريخ الأدب الانسانى ٠

والأسطورة أو الميثولوجيا علم قديم يضرب بجذوره فى تاريخ الفكـــر الانسانى ، بحيث يعده الباحثون فى تاريخ الانسان المصدر الأول لجميع المعارف والخبرات الانسانية ٠ وسوف يطول بنا الحديث ويتشعب لو حاولنـا التأريخ لهذا العلم ، وحسبنا أن نقول ان الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للحركة والكلمة والاشارة وتشكيل المادة ، هى جماع التفكير والتعبير عن الانســان فى مراحله البدائية والقديمة ٠

أما تعريف الأسطورة تعريفا جامعا مانعا ، كما يقال ، فأمر لا يقطع فيه العلماء برأى حاسم :

« ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافى ممعن فى التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر . وحسبنا أن نورد هـــذا الوصف الذى يتســـم بالشمول ، وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع فى عصور ممعنة فى القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة ٠ أو بعبارة أخرى : تحكى الأســـطورة

بوساطة أعمال كائنات خارقة ، كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة ٠٠ قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم ٠٠ وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات ، أو ضرب من السلوك الانسانى ، أو منظمة اجتماعية ٠٠ والأسطورة ، بهذا المعنى ، قصة « وجود ما » فهى تروى كيف نشأ هـذا الشىء أو ذاك ٠ وهى ترتبط بالواقع فى أولياته ، وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا فى عصور التكوين (١) ٠

وتمثل الأسطورة ، بهذا المفهوم ، المرحلة الأولية لطفولة الجنس البشرى فى تعامله مع قوى الطبيعة ، كما أنها كانت تعبيرا عن خيالاته وأحلامه الأولى ، وتجسيدا لمشاعره ٠ ولقد وجد فيها الكتاب الكلاسيكيون معينـا لا ينضب من الحكايات البكر التى تميزت بالبناء الجاهز والمعمار الفريد المعد سلفا ، بل واللغة التى عبرت عن حقيقة النفس الانسانية بصدق وشاعرية وعفوية فى آن واحد ٠

ولم يكن لأدباء العصور المتأخرة عن العصر الكلاسيكى مثل هـذا الحظ السعيد، حتى ان الفيلسوف والناقد الأدبى الألمانى فريدريش شليجل Friedrich Schlegel (١٧٧٢ — ١٨٢٩) وهو مؤسس المدرسة الرومانسية فى المانيا ، شكا — وهو بصدد الحديث عن شعراء عصره — من « أنه ليس لنا أسـاطير » ٠ وكان بذلك يشير الى اعتقاده بأن شعر عصره أقل مرتبة من الشعر القديم ٠٠ حيث افتقد شعراء عصره الأساطير الحية ، والأساس المتين ، والتراث المشترك لفنهم « فلم يكن لديهم ما يتعلقون به أو يرتكنون اليه من تربة تغذيهم وسماوات تظلهم وهواء يجدد حياتهم » (٢) ٠

وأخذ شليجل يستحث روح الشعر من أجل خلق أساطير لا تحتذى حـذو الأساطير القديمة فى اعتمادها على عالم الطبيعة ، بل ينبغى أن تتشـكل من

---

(١) د٠عبد الحميد يونس : الأسطورة والفن الشعبى (المركز الثقـافى الجامعى ، القاهرة ١٩٨٠) ص ٢٠ — ٢١ ٠

(٢) نقلا بتصرف عن :

Hugh Dickinson : Myth On The Modern Stage,
(University of Illinois Press, 1969), P . 4.

الأعماق السحيقة للطبيعة الانسانية ، ومن ثم تصبح من صنع الانسان تماما (١) ٠

والسؤال الذى يطرح نفسه هو : لم يلجأ الأديب الحديث أو المعاصر الى التراث الأسطورى القديم ؟ ان الأسطورة تمثل بالنسبة للأديب ، أيا كان عصره، النموذج الأول الذى يمتلىء بكل أسباب السحر ، ويزخر بجلال المشاعر الانسانية فى طفولتها البريئة ، وهى من ثم خالدة وباقية ٠ فالأساطير :

« تتناول أعظم القضايا والمشاكل التى لا تتبدل ولا تتحول ، لأن الرجال والنساء لا يملكون لأنفسهم تبديلا ولا تحويلا ٠ انها تتناول الحب ، والحرب ، والاثم ، والطغيان ، والشجاعة ، والمصير ٠ وكلها تتناول بطريقة أو بأخرى علاقة الانسان بتلك القوى الغيبية التى يراها تارة غير منطقية ، وتارة قاسية ، وتارة أخرى عادلة » (٢) ٠

اى أن الأديب فى تعامله مع الأسطورة يكشف بصورة أو بأخرى عن معتقداته فى طبيعة الانسان ومصيره ، وطبيعة العالم الذى يعيش فيه ٠ انه يحاول أن يخلص الأسطورة القديمة من مسوحها وأصولها الدينية ، ويسقطها على ما يريد تصويره من مشاعر أو شخصيات أو أحداث دون الوقوع فى حمأة المحاكاة .

ولقد بدأ الأدباء فى أوروبا — وبخاصة الشعراء — فى استلهام الأساطير الاغريقية والرومانية بصورة كبيرة ، والأساطير الجرمانية والاسكندنافية والصينية والهندية والمصرية وأساطير أمريكا اللاتينية بدرجات متفاوتة ، بغية خلق صيغة أسطورية تحمل معتقداتهم وتجسد مشاعرهم ٠ فأضحت الأسطورة لدى الشعراء :

---

(١) السابق ، ص ٥ ٠

(٢) Gilbert Highet : The Classical Tradition, Greek and Roman Influence On Western Literature; (New York, Oxford University Press, Galaxy Books, 1957), P. 540 .

« لغة جديدة يمكن من خلالها اعادة صياغة التعبير عن الحقائق الدينية الأساسية • وصارت الأسطورة لدى شعراء انجلترا ، والشعراء الرمزيين فى المانيا ، بمثابة وسيلة التعبير الدينى . ولم يكن من قبيل الصدفة أن بليك وشيلى ، حين أرادا التعبير عن أشواقهما فى اعادة صياغة البشرية عن طريق الحب ، لم يختر أى منهما شخصية المسيح لتجسيد رموز المعاناة والخلاص ، بل اختار الأول شخصية ألبيون Albion التى تستيقظ من نومها ، واختار الآخر شخصية بروميثيوس Prometheus المعذب فوق الصخرة » [١] •

ومهما تقدمت المجتمعات صناعيا وتقنيا ، فان الأساطير القديمة ما تلبث أن تظهر بموضوعاتها وحبكاتها الروائية ولغتها السردية فى أشكال بارعة التخفى والرهافة فى الأدب موضوعا وجنسا أدبيا ولغة شاعرية ، انها :

« تعبر عن خوف الانسان وجزعه من دورة الموت والميلاد والبعث الغامضة الماثلة فى تعاقب السنوات والفصول ، وفى ارتباطه بذلك الغموض المحير الذى يعترى مولده وطبيعته وموته • هذا فضلا عن أن التصوير الأسطورى لمثل هذه

---

(١) Edward B. Hungerford : Shores of Darkness;
(Columbia Univesity Press, New York, 1941) PP. 12 — 13 .

والجدير بالذكر أن « ألبيون » أسم شاعرى قديم ، ربما كان من أصول سلتية Celtic ، أطلق على جزر بريطانيا ، وهو يعنى « ذات اللون الأبيض » ، حيث ترى شواطىء دوفر بيضاء • وقصيدة وليم بليك (١٧٥٧ — ١٨٢٧) التى استخدم فيها هذا الرمز هى قصيدة « رؤى بنات ألبيون » Visions of The Daughtere of Albion التى كتبها عام ١٧٩٣ .

أما بروميثيوس فهو الجبار العملاق الذى سرق النار من جبل الأولمب كى يعطيها للبشر ، فعاقبته الآلهة بشد وثاقه الى صخرة ، تاركة اياه للنسور تنهش كبده حتى حرره هرقل من أغلاله • وقد وظف بيرسى شيللى (١٧٩٢ — ١٨٢٢) هذه الأسطورة فى دراميته الغنائية « برميثيوس طليقا Prometheus Unbound » ، التى نشرت عام ١٨٢٠ .

الموضوعات يكشف بجلاء عن محاولة الانسان لعمل شيء ما حيـــال حل تلك الألفاز التى تذكره دائما بعجزه ، وتتحداه فى الوقت نفسه باحتمالات لا نهاية لها من السيطرة والتحكم فى خيالاته وأفعاله » (١) .

ولقد استطاع الشاعر الأيرلندى الكبير وليم بتلر ييتس William Butler Yeats (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) أن يصوغ واحدة من أروع الأســاطير حاولها أى شاعر فى زماننا ، وهى قصيدة « حلم A Vision » التى نشرت كاملة فى كتاب عام ١٩٢٥ • وفى هذه القصيدة يصنف ييتس الشخصية الانسانية الى ثمانية وعشرين نمطا ، أو بحسب عبارته الى « ثمانية وعشرين وجها من وجوه القمر » ويصور كل وجه من هذه الوجوه على أنه ترس فى « الدولاب الكبير » الدوار . وبسبب هذه القصيدة ـ بصفة خاصة ـ اعتبر الناقد الكبــير كلينث بروكس « ييتس » « صانع أسطورة » (٢) .

ومعطيات الأساطير فى الأدب الحديث كثيرة لم تقتصر على استلهام الدلالات والرموز والشخصيات فيها ، بل تعدت ذلك ـ فى نظر كثير من الباحثين ، ومنهم مؤلف الدراسة نورثروب فراى نفسه ـ الى تشكيل الأدب ذاته فى أجناســـه المختلفة . ولقد تتبع مؤلف هذه الدراسة بالتحليل النقدى معطيات الأســاطير فى بعض الأعمال الأدبية ، سواء فى مجال الرواية أو الشــعر أو المسرح ، وان كان جل تركيزه على الأعمال الروائية • وانتهى الى أن العمل الفنى يســتعين بأدوات الأسطورة ويلبس أقنعتها بغية المحافظة على درجة معقوليته وتقبــل المتلقى له ، وأننا اذا أردنا أن نصل الى استمرارية Continuity العمل الفنى

---

(١) Lillian Feder : Ancient Myth in Modern Poetry,
(Princeton University Press, Princeton, 1971), P. 11 .

(٢) انظر الدراسة القيمة للقصيدة فى :

— Richard Ellman : Yeats, The Man and The Masks;
(Oxford University Press, London, 1979), PP. 222 — 38 .

— Cleanth Brooks : Modern Poetry and The Tradition,
(The University of North Carolina Press, North Carolina, 1967),
PP. 173 — 202 .

فى الأدب الانسانى ، ينبغى أن ندرس « تيمة Theme » هذا العمل التى تضرب بجذورها فى الأسطورة الأولى ·

★ ★ ★

أما الدراسة **الثانية** فهى :

« أدب الالتزام Littérature Engagée » للكاتب والناقـــد الفرنسى ماكس أديريث Max Adereth ·

وتتناول الدراسة مفهوم الالتزام Commitment فى الأدب بصـــفة عامة ، والأدب الفرنسى بصفة خاصة · وتعرض بشىء من التفصيل آراء المعارضـــين للالتزام والمؤيدين له ، والتحولات التى اعترت أدباء الالتزام فى فرنسا بالتركيز على ثلاثة من أهم أدبائه فى فرنسا ·

واذا كانت الدراسة الأولى تنطلق أساسا من أهمية الأسطورة فى تشكيل الأدب موضوعا وشكلا ، فان أدب الالتزام — فى هذه الدراسة — يتخذ من قضايا الواقع ومشاكل الانسان منطلقا لالهام كثير من الكتابات الأدبية والأعمـــــال الفنية · ولا تعارض بين الاتجاهين : فتوظيف الأسطورة قضية فنية ، على حين أن الالتزام اتجاه اجتماعى أو موقف من الحياة أو رأى يعتنقه الأديب ، ويوظف فى سبيله كل معطيات الفن ·

وقد تنبه جان بول ســـارتر — وهو من ألد أنصار الالتزام — الى هـــذه الحقيقة ، وبخاصة فى كتاباته المسرحية التى استدعى فيها الأسطورة بغيـــة اسقاط أدواتها وما تزخر به من مدلولات على الواقع المعاصر · ففى مسرحيـــة (الذباب The Flies) التى كتبها عام ١٩٤٣ ، يوظف سارتر أسطورة أوريستيس Orestes الاغريقية ، ذلك البطل « الذى يعد النمط الأول للبطل التراجيدى فى المسرح الاغريقى ، والذى ورد فيما لا يقل عن سبع مآس فى المسرح الحديث »(١) ·

---

(١) Gilbert Murray : The Classical Tradition in Poetry (Cambridge, Harvard University Press, 1927), P. 206.

وعن أوريستيس تحكى الأسطورة الاغريقية أنه ابن أجاممنون وكليمنسترا وقد قتل أمه وعشيقها أوجسطوس أخذا بثأر أبيه الذى قتلاه ·

وعلى الرغم من الظروف الخاصة التى أحاطت بتأليفها أيام الاحتلال النــازى لفرنسا حيث تقنع سارتر بقناع الأسطورة من أجل خداع الرقيب ، وعلى الرغم أيضا من زعم سارتر أنه كان قد عقد عزمه على تزييف الأسطورة بالتمرد عليها فان المسرحية ليست مقصورة على زمان محدد أو ظروف معينة ، بل هى موجهة الى الانسان فى كل وقت وزمان ، كما أنها كانت بالنسبة لسارتر أولى المحاولات الناجحة للوصول الى جمهور عريض ومباشر بفلسفته الوجودية الثورية ٠

لقد أراد سارتر — كما يحدثنا فى كلمتين له : كتب احداهما عام ١٩٤٦ ، والأخرى عام ١٩٤٣ — أن :

« يصوغ مأساة للحرية فى مقابل مأساة القدر اليونانية ، أو بعبارة أخرى أن يلخص ما تدور حوله مسرحية (الذباب) فى هذا الســؤال : كيف يتصرف الانســان فى فعل قد اقترفه بنفسه ، وعليه وحده تقع عواقب هــذا الفعل ومسؤوليته الكاملة ، حتى وان كان مرتاعا من فعله ؟ ٠٠

فالانسان الذى تفوق على نفسه — مهما كان تحرر ضميره — لن يصبح حرا بمحض الظروف ما لم يشمل الآخرين بالحرية ، وما لم تكن عاقبــة فعله ازالة الأمر الواقع واثبات ما يجب أن يكون .

ويتطلب التكثيف الضرورى فى الدراما موقفا دراميا على نفس الدرجة من التكثيف ٠٠فلو كنت اخترعت بطل مسرحيتى اختراعا لباء الرعب الذى يبديه حتما بالفشل ولابتلى بسوء الفهم ٠ ومن ثم كان لجوئى الى شخصية جاهــزة دراميا . ولم يكن أمامى خيار » (١) ٠

ان دراسة « أدب الالتزام » قد جاءت شاملة ومحيطة بأبعاد الموضـــوع سواء عن طريق تقسيمه المنطقى ، أو من خلال التعليقات التى زودها بها المؤلف على حين خلت الدراسة الأولى من أية تعليقات أو حواش ٠ وفى كلتا الدراستين

---

(١) Jean - Paul Sartre : " Forgers of Myth " and " The Flies " in Sartre On Theatre, trans. from The French by Frank Jellinek (Quartet Books, London, 1976) PP. 33 — 43 ; 187 — 8 .

كان على أن أتدخل بتوضيح ما غمض فى النص أو ما ظل غامضا فيه بعد تفسير المؤلف ، والقاء الضوء على بعض الاشارات الثقافية ، أو الترجمة لشخصيات الأدباء وأعمالهم ، أو التعريف بالمذاهب الأدبيـة الواردة فى ثنايا الدراستين . وفضلا عن ذلك ، صدرت كلا من الدراستين بتمهيد عن المؤلف ، وموضـوع الدراسة ، والمنهج المتبع فيها سواء من جانب المؤلف أو من جانب المترجم ، مع ذكر المصادر والمراجع التى استشرتها .

وحسبى أننى حاولت ، وعلى الله قصد السبيل .

عبد الحميد ابراهيم شيحة

مدينة المهندسين

يناير ١٩٨٩

الباب الأول

الأدب والأسطورة

دراسة نقدية

تأليف

هيرمان نورثروب فراي

حول المؤلف والدراسة

هيرمان نورثروب فراى Herman Northrop Frye

مؤلف وناقد وأستاذ كندى ولد عام ١٩١٢ ، ودرس فى كندا واكسفورد ، ثم عاد للتدريس فى قسم اللغة الانجليزية بجامعة فيكتوريا فى تورنتو . وقد تدرج فى المناصب الجامعية حتى وصل الى درجة الأستاذية ، ورأس مجلس قسم اللغة الانجليزية ، وعين رئيسا للجامعة ، ونال عدة جوائز ، وكرمته الأوساط الأدبية مرارا . اشتهر « فراى » بمفهومه الجديد للأدب من حيث كونه انعكاسا لأساطير الجماعة group myths وفتح بذلك اتجاها جديدا فى النقد الأدبى فى القرن العشرين . وهو صاحب أحاديث اذاعية ومقالات فى دوريات كثيرة ، فضلا عن مؤلفاته العديدة التى بثها آراءه النقدية ، ومن أشهر هذه المؤلفات حسب ترتيبها الزمنى :

— Fearful Symmetry, A Study of William Blake (1947) .

وفيه درس طبيعة الأساطير والرموز وبداية استخدامها وتوظيفها فى الأدب .

— Anatomy of Criticism (1957) .

— A Natural Perspective, The Development of Shakespearean Comedy and Romance (1965) .

— The Stubborn Structure (1970) .

والدراسة — موضوع الترجمة — هى المقدمة الضافية التى وضعها المؤلف فى فصلين كى يمهد بها لبحث استخدام الأساطير وتوظيفها فى الابداع الأدبى الغربى شعره ونثره ، وفى أجناسه المتعددة فى كتابة الموجز القيم :

- Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology (New York, 1963) .

وقد جاء الفصل الأول بعنوان : النماذج العليا للأدب ، أو :

— The Archetypes of Literature .

ولا بد أن نقرب عنوان البحث للقارىء العربى بالقاء الضوء عليه • فكلمة Archetype مشتقة من الأصل اليونانى arkhe وتعنى (أول) ، و tupos وتعنى (نموذج) ، وهذا الأصل هو الذى طالما عرفه النقاد منـــذ أن استخدمه افلاطون فى صياغته لنظريته الشهيرة عن « المثل » ، وعرف بالمثل أو النماذج العليا • وخلاصة نظرية أفلاطون أن الأشياء ان هى الا صور وأشباح لما فى عالم المثل كما سيرد ذكره فى تعليقاتنا على الدراسة (انظر حاشية رقم ٣ من الفصل الأول) • وقد صارت الكلمة تدل على الأمثلة أو النماذج الأولى فى عالم البشر بما تزخر به من أساطير وأبطال وأحداث ، أو بما سماه عالم النفس السويسرى كارل جوستاف يونج Carl Gustav Jung (١٨٧٥ — ١٩٦١) « الذاكرة الجماعية للبشر » ، بحيث تعنى كل ما ورثته الأجيال من تجارب الأسلاف فى كل مناحى الحياة من خير وشر ، ووئام وصراع ، وحب وكره ، وحيـــاة وموت •• الخ • وتتجسد تلك المعانى فى رموز مكثفة الدلالات ، واشارات حاوية لمعانيها جميعا ، يحملها وجدان الأمة أو الأمم جيلا بعد جيل فى شكل حادثة شـهيرة أو شخصية بطولية خارقة ، أى فى شكل أسطورة تخلقت فى وجدان البشرية . ويصبح مجرد استدعاء الأسطورة مثارا لكل تلك المعانى السالفة •

فاذا ما وظفت الأسطورة فى سياق أدبى فجرت الدلالات والرموز والمعانى التى تكمن فيها وتحيط بها ، بل يصبح مجرد استدعاء اسم شخصية معينة فى تراث أمة من الأمم مثالا على تلك المعانى والاشارات الأولى التى أحاطت بهـــا ، كما يوحى اسم (هرقل) بالقوة و (عنترة) بالشـــجاعة و « قيس بن الملوح » بالحب اليائس ، وهكذا •

والأعمال الأدبية أو الآثار الفنية التى تنطلق أساسا من تلك النماذج الأولى أو العليا ، اذا أجادت استخدامها واستخراج أجمل ما فيها ، قد يأتى عليها حين من الدهر تصير هى — من ثم — نماذج عليا فى « الذاكرة الجماعية للبشر » . ومن الأمثلة البارزة على ذلك أسطورة (أوديب) الخالدة التى تناولها الكتاب على مر العصور منذ عصر « سوفكليس » وحتى عصرنا • بيد أنه يبقى النموذج الأول محوطا بكل السحر والجلال فى وجدان الناس •

وليس استخدام الأسطورة لدى الفنان استعراضا لثقافته أو استعلاء منه على المتلقى بل هو على الأصح اسهام منه فى تيار الثقافة العامة ، وتزويد للمتلقى بأسباب التواصل ، واضفاء للشاعرية والعذوبة على روح السـياق الأدبى ، بحيث يصبح العمل الأدبى مصدرا للمعرفة ، الى جانب كونه تجربة انسـانية تعانق فى تحليقها مشارف الماضى والحاضر وتمس فى غايتها روح الانسان .

على أن لاستخدام الأساطير تأثيرا آخر على الابداع الأدبى ، بجانب تزويده السياق أو القصة أو الشخصية بروافد جديدة ، حيث يتجـاوز التأثير الى تشكيل الأدب ذاته وامداده بقوالب جديدة أو تجديد قوالبه الموروثة . وهناك من النقاد من يرى أن للأساطير دخلا وأثرا خطيرا فى فلسفة الأجناس الأدبيـة ، وخاصة لدى هؤلاء الذين يعتنقون المذهب النفسى والأنثروبولوجى فى دراسة الأدب .

وفضلا عن ذلك نلمح أثر النماذج الأدبية العليا ، أى فى « الذاكرة الجماعية للأمة » على اللغة بكل ما تحمل من الرموز وشحنات التعبير والدلالات مما يدخل فى نطاق علوم الجمال وعلوم اللغة . بل ويعنى به علماء الاجتماع والسياسة فى عصور معينة تمر بها أمة من الأمم ، اذ يتخذ الأدب من التراث وما يضمه بين جوانحه من عناصر الخلود والاستمرار قناعا لمواجهة قوى القمع والظلام ومحاكم التفتيش على حرية التعبير .

أما الفصل الثانى فجاء بعنوان :

الأسطورة والأدب الروائى : استبدال الأدوات الفنية

— Myth, Fiction and Displacement

وفيه يتناول بالتحليل النقدى علاقة الأسـطورة بالعمل الروائى ، حين يستعين العمل الفنى بأدوات الأسطورة ويلبس أقنعتها بغية المحافظة على درجة معقوليته وتقبل المتلقى له . ومن ثم كان من الضرورى أن ندرس « ثيمـة » العمل الفنى من أجل أن نقف على استمراريته فى حركة التراث الأدبى الانسانى .

وتكمن أهمية هذه الدراسة من كونها تأتى فى وقت بدأ معه اهتمـام

الدارسين والنقاد بظاهرة توظيف التراث والأسطورة فى عملية الابداع الأدبى ، بعد أن شهدت الظاهرة الحاحا من كتابنا وأدبائنا وشعرائنا وفنانينا فى السنوات الأخيرة لظروف كثيرة : بعضها نابع من طبيعة النظام السياسى الذى تحكم فينا وفى مقدرات التعبير لدى الفنان ، وبعضها راجع الى عملية الاحياء والوعى بالتراث وبامكاناته الكبيرة فى اقامة جسور التواصل الثقافى بين الفنان المعاصر و « الذاكرة الجماعية للأمة » وتراث الأمم الأخرى بعد أن أصبح التأثير والتأثر فى مجال الأدب والفن واقعا شائعا ٠

ولعل القارىء العربى على يقين من أن الكاتب انما يتحدث عن الأساطير أو الميثولوجيا كما عرفتها الحضارة الغربية حين كان أبطالها آلهة ، وأبطالا وضعوا فى مصاف الآلهة ، وحين ارتبط قدر الانسان بقوى الطبيعة من حوله فسطر حول مظاهرها وفصولها تاريخه المقدس . وليس معنى هذا أننا قد نكون بمنأى عن ظروف نشأة الأساطير والتفسيرات المعقودة حولها ، فما أبعد هذه المقولة عن الواقع : اذ يزخر التراث العربى الجاهلى بالآثار الميثولوجية ، وما زال التراث العربى الاسلامى معينا لا ينضب من النماذج العليا التى لا تقل بحال — بالنسبة للفنان العربى — عن نظائرها فى ميثولوجيا الغرب بالنسبة للفنان الغربى ٠ وما زال الشرق كله — بعد — أرضا بكرا من الأساطير تحتاج الى الكشف وشد رحال الفن والأدب اليها كى تأخذ حظها بين تراث أهل الأرض ، وتلك هى مسئولية الفنان والأديب والناقد جميعا ٠

ولقد يكون من منطلق التسرية عن النفس أن أبث القارىء العزيز بعض الشكوى من الصعوبات التى وجدتها فى ترجمة هذه الدراسة ووضع الشروح والتعليقات عليها ، خاصة حين يعلم أن المؤلف لم يذكر مصدرا أو مرجعا واحدا فى الهوامش أو الحواشى ، فجاء الكتاب خلوا منها تماما ، اعتمادا منه على شهرته وعلى ثقافة من يقرؤه من النقاد والمتخصصين فى الأدب الغربى . وهنا يأتى دور المترجم ليكون أيضا مفسرا ومعلقا ومرشدا لأهل لغته وثقافته ، كيما يجعل من الترجمة عملا مفيدا لا يقل بحال عن التأليف ان لم يكن أفضل من كثير من التآليف ٠ وسوف يلمس القارىء العزيز بنفسه آثار المجهود الذى



بذل ، والتعليقات والحواشى التى وضعت كى تأخذ بيده وتعينه على نقد الدراسة والافادة منها • فكل التعليقات والحواشى الواردة من وضعى ، وهى مسئوليتى، سيقت مرتبة مرقمة ترقيما تصاعديا فى نهاية كل فصل حتى يسهل الاشـــارة اليها ، وفى نهاية الدراسة أثبت ثبت المصادر والمراجع التى رجعت اليها فى كثير أو قليل أثناء الترجمة ، لعلها هى الأخرى تكون كاشفا لبعض الغموض الذى قد يعترى القراءة أو الترجمة . ولست هنا فى مقام الزهو أو التعالى ، بل فى مقام حث القارىء على القراءة والتحرى والنقد ، وحسبى ذلك جزاء •

د • عبد الحميد ابراهيم شيحة

استكهولم — السويد
مايو ١٩٨٦

الفصل الأول

النمـــاذج العليـــا للأدب (1)

(أ)

من الممكن تدريجيا تعلم أية معرفة ذات نظم وضوابط ، وكما تدلنا التجربة هناك تدرج أيضا فى تعلم الأدب . ولعمرى ان تلك الجملة الاستهلالية توقعنا فى مشكل لغـــوى دلالى : فعلم الفيزياء هو المعرفة المنضبطة للطبيعة ، وطالب الفيزياء يقول انه يتعلم الفيزياء وليس الطبيعة . والفن ــ كالطبيعة ــ هـــو موضوع دراسة مقعدة ومنظمة ، وينبغى أن نميزه من الدراســـة نفسها التى هى النقــد Criticism ومن ثم فان من المستحيل أن « نتعلم الأدب » : فالفرد يتعلم منه طرفا بطريقة ما ، ولكن ما ينصرف المرء الى تعلمه فى الواقع هـــو نقد الأدب .

وشبيه بذلك ما يشعر به المرء فى « تدريس الأدب » من صعوبة تأتى من استحالة حدوث ذلك : اذ ان ما يمكن أن يدرس ويعلم مباشرة هو نقد الأدب . وعلى حين لا يتوقع أحد أن يسلك الأدب نفسه مسلك العلم ، فليس هناك ما يمنع أن يكون النقد ــ بوصـــفه دراســـة ذات نظم وضوابط ــ علما Science ولو فى بعض جوانبه . وربما ليس المقصود هنـا « العلم الصرف » أو « العـلم المحدد » ولكن هذه العبارات كانت فى القرن التاسع عشر جزءا من علم الكونيات Cosmology الذى اندثر أو ليس له وجود معنا الآن . وانما يتناول النقـــد الفنون ، وربما صار هو فنا بذاته ، بيد أنه ليس معنى ذلك أن يتخلى عن نظمه وضوابطه ، فاذا حاولنا وصله بالعلوم فيجب ألا نحرمه من فضائل الثقـــافة وميزاتهـــا .

وللنقد بالتأكيد ، كما نجده فى الدوريات المتخصصة والرسائل العلمية ، كل خصائص العلم : حيث تعرض الأدلة على محك العلم، وحيث تستخدم المصادر الموثوقة السابقة استخداما علميا ، وحيث تبحث الموضوعات بحثا علميا ، وحيث تحقق النصوص تحقيقا علميا . فعلم العروض « علمى » فى مبناه ، وكذلك علم الأصوات وعلوم اللغة . ومع ذلك ، وفى غمرة دراسة هذا النوع من العلم النقدى، يعى الدارس حركة الطرد المركزية التى تبعده شيئا فشيئا عن الأدب ، فيكتشف أن الأدب هو المحور فى « العلوم الانسانية » يكتنفه التاريخ عن يمين والفلسفة عن شمال . أما منزلة النقد فهى حتى الآن منزلة القطاع الجزئى من الأدب ، ومن ثم فان على الطالب — بغية التقسيم الذهنى المنظم للموضوع — أن يعود الى المنهج الاصطلاحى لدى كل من المؤرخ فى فهم الأحداث ، والفيلسوف فى تحليل الافكار .

وحتى أقرب العلوم النقدية وسطية ، مثل تحقيق النصوص ، تبدو جزءا من « خلفيه » تضرب بجذورها فى التاريخ أو فى مجالات أخرى غير الأدب . وتشى هذه الفكرة بأن مجموعة الضوابط النقدية المساعدة يمكن أن تتصل — فى فهم واع مقنن — باطار مركزى واسع ، وهو فهم لم يتحقق بعد ، ولكنه — حين يتحقق — لا بد مانعها من تأثير حركة الطرد التى تنشط بها (٢) . فاذا ما تحقق هذا الاطار فان النقد سوف يعنى بالنسبة للأدب ما تعنيه الفلسفة بالنسبة للحكمة وما يعنيه التاريخ بالنسبة للحدث .

وأكثر الميادين التى تتركز فيها جهود النقد فى الوقت الحاضر ، وسوف تظل هى هى بلا شك — هى ميادين التفسير . غير أن المفسرين — على عكس الباحثين — لا يعون كثيرا أنهم محكومون بنوع ما من الانضباط العلمى : فهم منشغلون أساسا — حسبما تقول كلمات احدى ترنيمات الانجيل — باضفاء الاشراق على الركن الذى يضمهم . فاذا ما حاولنا أن نقبض على فكرة أشمل لمعنى النقد ووظيفته ، فسوف نجد أنفسنا سائرين على مستنقعات رجراجة من التعميمات ، والأحكام الرصينة عن القيمة والقدر ، والتفسيرات التأملية والخطب الطوال المنمقة فى أعمال البحث ، وغيرها من النتائج التى تلجأ الى

الرؤية الضخمة الفخمة · ولكن هذا الجانب من الحقل النقدي ملىء بالافتراضات الزائفة ، والهراء الطنان الذى لا يحتوى على أى صدق أو أى زيف ، والذى لم يوجد الا لأن النقد ــ كالطبيعة ــ يفضل الفراغ المهدر على الفراغ الفارغ ·

وربما يشى مصطلح « الافتراض الزائف » بشىء من النزعة المنطقية الايجابية لدى ، ولكننى لا يمكن أن أخلط بين الافتراض المعنوى والافتراض الواقعى ، كما لا أنصح بأن نشوش دراسة الأدب بالتفريع الثنائى الشيزوفرينى للمعنى : فى جوانبه الذاتية العاطفية وجوانبه الموضوعية الوصفية ، بل أعتقد أن على المرء أن يتجاهل هذا التفريغ الثنائى للمعنى اذا أراد أن يتوصل الى معنى أدبى على الاطلاق . غاية ما أقول هو أن المبادىء التى يستطيع المرء على أساسها التمييز بين المقولة المعنوية والمقولة التى تخلو من المعنى ، هى مبادىء لم تتحدد بوضوح · ومن ثم فان أولى خطواتنا تسعى الى التخلص من النقد الخالى من المعنى : أى النقد الذى يدور حول الأدب بطريقة لا تساعد على اقامة بناء منظم من المعرفة ·

ان أحكام التقويم العشوائية لا تمت الى النقد بسبب بل تنتمى الى تاريخ التذوق History of Taste ، وتعكس فى أحسن الأحوال ــ الضرورات الاجتماعية والنفسية التى تفوهت بها . وكل الأحكام التى لا تستمد تقويمها من الخبرات والتجارب الأدبية ، بل تستمده من الأهواء الدينية أو السياسية يمكن أن تعد أحكاما عشوائية عارضة · وعادة ما تقوم الأحكام الانفعالية اما على مقولات غير موجودة أو متناقضات ، واما على رد فعل باطنى غريزى لشخصية الأديب ·

ان اللغو الأدبى الذى يرفع أسهم الشعراء ويهبط بها فى بورصة خيالية هو نقد زائف وباطل ، ومن الأمثلة على هذا اللغو :

ــ ان السيد اليوت Eliot هذا المرابى الثرى يشترى الآن ميلتون Milton بعد أن باعه فى السوق بثمن بخس !

ــ ان الشاعر دون Donne قد وصل الى القمة وسوف يهبط ويتناقص رويدا رويدا !

ـ ربما يتعرض تنيسون Tennyson لبعض التذبذب ، ولكن أسهم شيللى Shelley ما زالت قوية !

من المستحيل أن يكون مثل هذه الأحكام جزءا من دراسة منظمة ، لأن الدراسة المنظمة المنضبطة انما تتقدم الى الامام ، أما (يهتز ، يتذبذب ، ينفعل يهبط ، يقوى ٠٠ الخ) فليست الا أحاديث سمر وفراغ ٠

ثم نجد بعد ذلك فريقا من النقاد يقولون : ان منطلق النقد هو وقع الأدب على القارىء ، ومن ثم فلنترك دراسة الأدب دائرة فى مركز الجاذبية ، كى نقيم عملية التعلم على تحليل بنية العمل الأدبى نفسه . ان نسيج أى عمل فنى هو نسيج كبير معقد وغامض ، وقد نأتى على ما نشاء من التاريخ والفلسفة ونحن نحل عقده ونفض أسراره ، اذا ما ظل موضوع الدراسة فى مركز الجاذبية ٠ فاذا لم يبق فى المركز ربما اكتشفنا ، ونحن فى غمرة التلهف للكتابة عن الأدب ، أننا نسينا كيف نقرؤه ٠

والمأخذ الذى يؤخذ على هذا المنهج هو أنه يأتى أصلا من منطلق كونه مضادا للنقد الذى يبتعد عن دراسة الأدب بالانشغال ب « الخلفية » فى حركة طرد عن المركز ، ومن ثم فان هذا المنهج يضعنا فى شىء من الحيرة المفتعلة مثل صراع العلاقات الداخلية والخارجية فى الفلسفة . والمتناقضات عادة قابلة للحل لا عن طريق اختيار جانب ودحض جانب ، ولا عن طريق المفاضلة بينهما لاختيار الأصلح ، بل عن طريق المحاولة لتجاوز التناقض ونحن بصدد تحديد المشكلة ٠ وصحيح أن أول جهد فى الفهم النقدى ينبغى أن يأخذ شكل التحليل البلاغى أو البنيوى فى عمل فنى ما ، بيد أن المنهج البنيوى الخالص محدود فى النقد كما هو محدود فى علم الأحياء : فهو فى حد ذاته وببساطة ليس الا سلسلة مفككة من التحليلات التى تدل على وجود البناء الأدبى ، بدون الوصول الى أى تفسير لكيفية وجود البناء على هذا النحو أو بيان أقرب النماذج التى تشبهه ٠ ان التحليل البنيوى يعيد « البلاغة » الى النقد ، ونحن بحاجة ، أيضا ، الى علم جمال جديد ، أما محاولة بناء علم الجمال الجديد على البلاغة وحدها فلن يحد من تحول المصطلحات البلاغية الى ألغاز وأحاجى عقيمة .

اننى أرى أن ما يفتقده النقد الأدبى فى الوقت الراهن هو المبـــدأ الذى ينسق الظواهر ، هو الافتراض الجوهرى الذى يتناولها بوصفها أجزاء فى كل ، تماما كما يفعل مبدأ النشوء والارتقاء فى علم الأحياء • ومثل هذا المبدأ — على الرغم من اعتصامه بمركز الجاذبية واتخاذ التحليل البنيوى منطلقا وأساسا — لن يقصر عن تناول الجوانب الأخرى فى النقد بنفس الاهتمام •

وأولى مسلمات هذا الافتراض الجوهرى المذكور هى نفسها التى توجـد فى أى علم : التلاحم أو الترابط التام (تعنى المسلمة هنا العلم لا ما يتناوله العلم)• ان الايمان بوجود نظام فى الطبيعة هو استنتاج من وضوح العـــلوم الطبيعية ، فاذا أفرطت العلوم الطبيعية فى بيان الطبيعة فسوف ينفد موضوعها ســـلفا . والنقد الأدبى كالعلم ، واضح تماما ، والأدب الذى هو موضوع علم النقـد ، فى مبلغ علمنا ، معين لا ينضب للاكتشافات النقدية ، وسيظل كذلك حتى لو توقف ظهور أعمال أدبية جديد • واذا كان الأمر كذلك فان البحث عن مبدأ يحدد ويقيد الأدب بغية تثبيط التطور النقدى هو غلط كبير • والزعم بأن الناقد ينبغى ألا يبحث فى قصيدة عن أكثر مما قيل — بشىء من الجزم — ان الشـاعر بوعى قد وضعه فيها ، هو شكل معروف مما يمكن أن يطلق عليه مغالطة القدرية الفجة • ان ذلك لهو أشبه بزعم آخر فى علم الطبيعة وهو الاكتفاء بالقول بأن ظاهـــرة طبيعية ما هى على ما هى عليه لأن القدرة الالهية بحكمتها الخافية علينـــا قد جعلتها كذلك •

ولقد تبدو هذه المسلمة بسيطة ، بيد أن العلم يستغرق وقتـا طويلا كى يكتشف أن الظاهرة هى فى الواقع طائفـة معرفية واضـــحة تماما ، والى أن يتوصل العلم الى ذلك لن يكون علما منفردا مستقلا بنفسه ، بل سيبقى جنينا داخل رحم موضوع آخر • وما ولادة علم الطبيعة من أحشاء « الفلسفة الطبيعية » وعلم الاجتماع من رحم « الفلسفة الأخلاقية » الا شواهد على تلك العملية . ومن الصدق أيضا أن العلوم الحديثة تطورت على أساس قربها من الرياضيات : فعلم الطبيعة وعلم الفلك تطورا فى القرن الثامن عشر ، وتطور علم الأحياء فى القرن التاسع عشر ، وتطورت العلوم الاجتماعية فى القرن العشرين • فلو أن النقـــد

الأدبى المنظم والمقعد يتطور فى زماننا الآن فليس فى هذا اية مفـارقة تاريخية ؛ أى أنه لم يتعد توقيته المضبوط .

اننا باحثون الآن عن مبادىء مصنفة أو مبوبة تقع فى مكان ما بين النقطتين اللتين حددناهما :

— أولى النقطتين تنصب على الجهد الأولى للنقـــد أى التحليل البنيوى للعمل الفنى ٠

— والثانية هى الافتراض القائل بأن هناك موضوعا هو النقد الأدبى وأنه يؤدى ، أو هو قادر على أداء المعنى كاملا .

ثم نتقدم بعد ذلك مستقرئين التحليل البنيوى ، رابطين المادة التى تجمعها من خلاله ومحاولين الوقوف على الشكل أو الاطار الأكبر ، أو نتقدم مستنبطين، ومتخذين كل النتائج من المسلمة القائلة بوحدة النقد الأدبى ٠

ويتضح بالطبع أن أيا من الاجراءين لن يكون فعالا الى ما لا نهـاية دون الاستعانة بالآخر لتصحيح المســـار : فالاستقراء الخالص سوف يضيعنا فى متاهات التخمين العشوائى ، والاستنباط الخالص ســـوف يحصرنا فى ركن ضيق وفج . فلنحاول الآن بعض الخطـــوات التجريبية فى كل اتجاه ، بادئين بالمنهج الاستقرائى ٠

(ب)

ان وحدة العمل الفنى ، وهى أساس التحليل البنيوى ، لم تخـــرج الى الوجود بارادة الفنان الحرة فحسب ، ذلك لأن الفنان هو — وحده — ســـببها القوى : ان لها شكلا ، ومن ثم فان لها سببا أساسيا . وحقيقة أن ترديد النظر واعمال الفكر فى العمل الفنى أمر وارد ، وأن الشاعر يجرى تعديلات ليس لأنه يهوى التعديلات ، بل لأنها أفضل — هذه الحقيقة تعنى أن القصائد ، كالشعراء سواء بسواء ، تولد وليست تصنع ٠ ومهمة الشاعر أن يلد القصيدة فى حالة من الوضع سليمة قدر الامكان ، فاذا ولدت القصيدة حيـة فلن يبقى له الا أن

يخلص من الوليد ، ويصرخ كي يقطع من ذكرياته وخواطره الخاصة ومن رغبته في التعبير عن النفس وكل الحبال السرية وأنابيب الغذاء المتصلة بذاته .

ومن حيث يتخلى الشاعر وينفض يده من القصيدة يأتي دور الناقد ، ولذلك فمن الصعب على النقد أن يقوم بدوره دونما التوسل بضرب من علم النفس الأدبي يصل الشاعر بالقصيدة . وقد تكون الدراسة النفسية للشاعر جزءا من ذلك ، بالرغم من أن هذا مفيد أصلا في تحليل سقطاته التعبيرية وخصائصه التي ما زالت بعد متصلة بعمله . وأهم من هذا حقيقة أخرى هي أن لكل شاعر أساطيره الشخصية ، ونطاقه الطيفي أو تشكيلته العجيبة من الرموز التي لا يعي منها كثيرا . ويمكن أن يتناول التحليل النفسي الأعمال ذوات الشخصيات الخاصة بها ، كالمسرحيات والروايات ، لتفسير الصراع الداخلي للشخصيات ، على الرغم من أن علم النفس الأدبي طبعا يقوم بتحليل سلوك هذه الشخصيات على أساس من العرف الأدبي فحسب .

ما زال أمامنا مسألة السبب الأساسي للقصيدة ، وهي مسألة تضرب بجذورها في موضوع الأجناس الأدبية Genres . وليس باستطاعتنا أن نتحدث كثيرا عن الأجناس ، لأن النقد لا يعرف كثيرا عنها ، وكثير من الجهود النقدية التي حاولت الاحاطة بكلمات مثل : « رواية » أو « ملحمة » هي مجرد ترويح عن النفس بوصفها أمثلة على سيكولوجية الشائعات . ومع ذلك فان هناك تصورين للجنس الأدبي يعدان ضربا مبينا من المغالطة ، ولما كانا يقفان على طرفي نقيض فلا بد أن الحقيقة موجودة في مكان ما بينهما :

— الأول هو التصور الأفلاطوني الخادع للأجناس بوصفها موجودة قبل الخلق ومستقلة عنه [٣] ، هذا التصور الذي يخلط الأجناس بمصطلحات الشكل كقصيدة السونيتو Sonnet [٤] .

— والآخر هو التصور البيولوجي الكاذب للأجناس بوصفها كائنات متطورة تظهر في كثير من مراحل « التطور » لهذا الشكل أو ذاك .

ونسأل بعد ذلك عن أصل الأجناس فنتوجه أولا وقبل كل شيء الى

الظروف الاجتماعية والدواعى الثقافية التى أوجدتها — أو بمعنى آخر نتوجه الى السبب المادى للعمل الفنى . فيقودنا هذا الى التاريخ الأدبى الذى يختلف عن التاريخ العادى فى أن أنواعه التى يشتمل عليها : « القوطى » و « الباروكى » و « الرومانسى » وأشباهها هى مراحل ثقافية لا تفيد المؤرخ العادى كثيرا . ومعظم التاريخ الأدبى لا يذهب أبعد من هذه التصنيفات ، ومع ذلك فاننا نعرف عنه أكثر من معرفتنا عن أغلبية أنواع المعارف النقدية . والمؤرخ انما يتناول الأدب والفلسفة بصورة تاريخية ، على حين يتناول الفيلسوف الأدب والتاريخ بصورة فلسفية ، ويعد منهج ما يسمى ب « تاريخ الأفكار History of Ideas بداية محاولة لتتناول التاريخ والفلسفة من خلال نقد مستقل .

ولكن ما زلنا نشعر أن هناك شيئا مفقودا . اننا نقول ان لكل شاعر تشكيلته العجيبة من الصور ، بيد أنه حين يستخدم كثير من الشعراء طائفة معينة من الصور ذاتها ، فهناك على التأكيد ، مشاكل نقدية أكبر من مجرد مشاكل السيرة الذاتية . فكما تكشف لنا المقالة الرائعة التى كتبها أودن W.H. Auden (٥) بعنوان « فيضان اينشافيد » أن رمزا هاما كالبحر لا يمكن أن يبقى داخل شعر شيللى أو كيتس أو كوليردج : انه حتما سيمتد الى كثير من الشعراء فى شكل رمز نمطى عال Archetypal Symbol من الأدب . فاذا كان للجنس الأدبى أصل تاريخى ، فلماذا خرج جنس الدراما من عباءة الدين فى العصور الوسطى بصورة مذهلة تشبه خروجه من عباءة الديانة الاغريقية قرونا قبل ذلك ؟ انها مسألة البناء Structure أكثر من كونها مسألة الأصل أو الجذور، وانها لتشى بأنه ربما توجد نماذج عليا للأجناس Archetypes of Genres كما توجد فى الصور والرموز .

ان من الواضح أن النقد لن يستطيع أن يكون مقعدا ومنظما الا اذا كان هناك خاصية فى الأدب تمكنه من ذلك ، أى نظام فى الكلمات يقابل نظام الطبيعة فى العلوم الطبيعية . فالنموذج الأعلى لا ينبغى أن يكون ، فحسب ، عامل توحيد للنقد ، بل أن يكون هو نفسه جزءا من شكل نهائى شامل ، مما يقودنا فى الحال الى أن نسأل : ما نوع الشكل النهائى الشامل الذى يبحث عنه النقد فى الأدب ؟ ان استعراضنا للأدوات الفنية النقدية قد قادنا الى التاريخ الأدبى ، والتاريخ

الأدبى النهائى الشامل يتحرك من البدائى الفطرى الى الاصطناعى المعقد : وهنا نلمح امكانية أن ننظر الى الأدب بوصفه تركيبة معقدة من طائفة بسيطة ومحددة من الصيغ التى يمكن أن نرجعها وندرسها فى الثقافات البدائية .

فاذا كان الأمر كذلك ، فان البحث عن النماذج العليا هو ضرب من علم الاجتماع الأدبى المهتم بايجاد الطريقة التى حملت الى الأدب المؤثرات الثقافية السابقة عليه كالطقوس البدائية والأساطير والحكايات الشعبية . ولسوف نكتشف بعد ذلك أن علاقة هذه المؤثرات الثقافية تظهر مرة أخرى فى الأعمال الكلاسيكية العظمى — فالحق انه يبدو أن هناك اجماعا لدى تلك الأعمال الكلاسيكية على الارتداد الى هذه المؤثرات الثقافية . ويتصادف هذا مع ما نشعر به ازاء الأعمال الفنية المتوسطة الجودة ، وهو أن دراستنا مهما كانت نشطة ، تبقى عشوائية فى مكابرة وشكلا سطحيا للخبرة النقدية ، على حين تشدنا الروائع العميقة الى نقطة نرى فيها عددا هائلا من الأساليب المكثفة ذات المغزى والدلالة (كما نرى أشعة الضوء من خلال المنشور الزجاجى) . ومن ثم نتعجب ألا يمكن أن نرى الأدب ، لا بوصفه مكونا لذاته فى الزمان فحسب ، بل بوصفه انتشارا فى فضاء مدرك بالأفهام من مركز خفى عن الأبصار .

هذه الحركة الاستقرائية نحو النموذج الأعلى Archetype هى حركة تقهقر أو انسحاب — اذا جاز التعبير — عن التحليل البنيوى كما نرتد الى الخلف عن اللوحة الزيتية اذا أردنا أن نرى التركيب الشامل بدلا من ضربات الفرشاة . وفى بداية مشهد حفار القبور فى مسرحية (هاملت) — على سبيل المثال تركيب لفظى ملغز يتراوح بين اللعب بالألفاظ لدى المهرج الأول الى الرقص المقبض النفس فى المناجاة الفردية ليوريك Yorick تلك التى ندرسها فى النص المطبوع (٦) . فاذا اتخذنا خطوة واحدة الى الوراء ، فسوف نقف على ما رآه الناقد ويلسون نايت (٧) ، والناقدة سبيرجيون (٨) ونسمع معهم هطول المطر المتواصل لصور الفساد والفناء . فى هذا المقام ، ومن حيث يبدأ الاحساس بالمكان فى هذا المشهد من المسرحية بأسرها فى اجتذابنا ، نجد أنفسنا نخوض فى حمأة العلائق النفسية التى كانت مجال اهتمام الناقد « برادلى » (٩) . بيد أننا

نتـــذكر ، من قبل ومن بعـــد ، أن (هاملت) مسرحية ومسرحية من العصر الاليزابيثى ، ومن ثم نتخذ خطوة أخرى الى الوراء حيث الناقد « ستول » (١٠) لنرى المشهد فى اطاره التقليدى جزءا من مضمونه الدرامى ٠

وخطوة أخرى نلمح على أثرها النموذج النمطى الأعلى للمشـــهد حيث انقضاء نحب البطـــل بسبب الحب Liebestod (١١) واعلانه الأول صراحة عن حبه ، وصراعه مع لايرتس Laertes (١٢) وتقريره مصـــير نفســه ، ثم ذلك الاعتدال الذى حط على مزاجه فجأة والذى يقف شاهدا على التحول نحـــو المشهد الأخير : كل أولئك يتخلق ويتجسد بقفزة الى القبر وعودة منه وقد فغر فوهته شؤما على خشبة المسرح .

فى كل مرحلة من مراحل فهم هذا المشـــهد نعتمد على ضرب من الترتيب المدرسى : فنحتاج أولا الى محقق ليجلو لنا النص ، ثم الى عالم بلاغـــة وعالم بالتراث ، ثم الى عـــالم نفسى أدبى ٠ ولن نستطيع أن ندرس الجنس بـدون مساعدة مؤرخ اجتماعى أدبى،وفيلسوف أدبى ، ودارس لعلم «تاريخ الأفكار»، أما بالنسبة للنموذج النمطى الأعلى فنحتاج الى أنثربولوجى أدبى a Literary anthropologist ٠ والآن بعد أن استقر لنا اطار محورى أو مركزى فى النقد ، فان كل تلك المعارف تلتقى وتصب فى النقد الأدبى بدلا من الانحسار عنه : كل الى علم النفس والتاريخ والاجتماع والفلســـفة الخ . والأنثروبولوجى الأدبى — بصفة خاصة — الذى يتتبع مصدر أسطورة (هاملت) انطلاقا من عصر ما قبل المسرحية الشكسبيرية الى عصر الساكسون ومن عصر الساكسون الى أساطير الطبيعـــة nature — myths لا يفر من شكسبير ، بل يقترب أكثر من النموذج الأعلى الذى أعاد شكسبير خلقه ٠ والأثر النقدى الذى سوف تخلفه رؤيتنـــا النقدية الجديدة هو أن اختلافات النقاد المتضاربة واثباتاتهم بصحة هذه الرؤية النقدية من عدمها ، تكشف عن ميل ملحوظ نحو التلاشى فى عالم الأباطيل .

فلننظر الآن ماذا نحن واجدون لدى المنهج الاستنباطى ٠

(جـ)

تعيش بعض الفنون فى الزمن كالموسيقى ، وتحيا أخرى فى فراغ كالرسم ،

وفى كلتا الحالتين يكون العامل الأساسى المنظم هو التكرار ، هذا الذى يسمى الايقـــــاع rhythm فى الفنون الزمنية ، والصيغة Pattern (١٣) فى الفنـــون الفراغية ، ومن ثم فاننا نتحدث عن الايقاع فى الموسيقى ، والصيغة فى الرسم • غير أنه فى مرحلة تالية — وبغية استعراض تقلبـــات مزاجنا المتصنع وحذلقتنا الماهرة — يمكن أن نتحدث عن الايقاع فى الرسم ، والصيغة فى الموسيقى . وبتعبير آخر : يمكن أن تتداخل كل الفنون فى التصور بوصفها زمنية وفراغية • فتدرس القطعة من التأليف الموسيقى كلها فى الحال ، وينظر الى اللوحة من التصـــوير بوصفها أثرا أو مسارا لاختلاجه العين الملغزة .

ويبدو ان الأدب يقع فى الوسط بين الموسيقى والرسم : تشكل كلماته فى حد من حدوده ايقاعات تصل الى منظومة موسيقية من الأصوات ، وصـــيغا أو أشكالا نمطية تقترب من الصورة الهيروغليفية المبهمة أو التصويرية فى حـــده الآخر • وتمثل المحاولات التى تقترب من تلك الحدود بقـــدر الامكان ما يسمى بالكتابات الأولية أو التجريبية . ونستطيع أن نسمى الايقاع فى الأدب « السرد narrative » ، ونسمى الصيغة أو الشكل النمطى ، أى الادراك الذهنى للبنية اللفظية ، المعنى أو الدلالة The Meaning or Significance • اننا نسمع أو نستمع الى السرد ، بيد أننا حين ندرك الصيغة الكلية لدى الكاتب فاننا نرى ما نعنيـــــه .

ونقد الأدب مقيد بالمظهر المنتقى الخداع أكثر من نقد الرسم • ولذا فاننا تميل الى اعتبار السرد تمثيلا طبيعيا لأحداث ما فى « حياة ما » خارجية ، واعتبار المعنى أو الدلالة انعكاسا لـ « فكرة ما » خارجية ، أو بعبارة نقدية مناسبة : السرد لدى المؤلف هو الحركة الطولية المستقيمة ، والمعنى هو تماسك الشكل النهائى لديه . وكذلك الصور image ليست مجرد نسخة لفظية لشىء خارجى ، بل انها الوحدة فى بناء لفظى نراه جزءا من صيغة Pattern شاملة أو ايقـــاع كامل • حتى الحروف التى يصنع منها المؤلف كلماته تشكل جزءا من تصويره ، على الرغم من أن ذلك لا يسترعى انتباه النقاد الا فى حالات صارخة (كالمجانسة الاستهلالية أو روى الصــــدارة alliteration) (١٤) . ومن ثم يصبح السرد

والمعنى على التوالى — اذا ما استعرنا مصطلحات الموسيقى — هما سياقى التلحين والتناغم فى التصوير •

ويرتكز الايقاع ، أو الحركة المتواترة المكررة ، بشــدة على أساس دورة الطبيعة ، وكل شىء فى الطبيعة ، مما نعتقد أنه يشمل على بعض وجوه الشبه مع الأعمال الفنية كالزهرة أو أغنية الطيور ، ينشأ من التزامن العميق بين الكائن وايقاعات بيئته ، وخاصة بيئة الســنة الشمسية Solar year (١٥) . وفى عالم الحيوان تكاد بعض مظاهر التزامن : كرقص الطيــــور أثناء التوالد ، تسمى طقوسا • بيد أن الطقوس فى عالم الانسان تبدو نتيجة مجهود تطوعى اختيارى (ومن ثم كان سحرها) لاعادة صلة الوئام المفقودة مع دورة الطبيعة : فالفلاح لا بد أن يحصد حصاده فى وقت معين من السنة ، ولكن لأن الحصاد جبرى فهو من ثم ليس طقوسا . انه مظهر الارادة الجبرى لجمع القوى الانسانية والقوى الطبيعية فى ذلك الوقت بالتحديد ، هذا المظهر الذى ينتج أغانى الحصــــاد وتضحياته وأزياءه الشعبية وغير ذلك مما نسميه طقوسا • فى الطقوس — اذن — نستطيع العثور على أصول السرد على أساس أن الطقوس هى نسق زمنى لأفعال يكمن فيها المعنى الواعى أو المغزى : هذا المعنى الذى يمكن أن يراه من يلاحظه ، ولكنه يخفى على من يأتى تلك الأفعال ذاتها . ان منزع الطقوس هو نحو السرد الخالص الذى يصير الى — ان كان هناك شىء مثل هذا — تكرار آلى غير واع • وينبغى أيضا أن نلاحظ النزوع المطرد للطقوس نحو الموسوعية encyclopaedic وكل تكرار فى الطبيعــة كالأيام ، وحالات القمر ، والفصول ، وتقلبات الشمس فى مدارها أثناء العام ، وأزمات الوجود من المولد حتى الممات ، يتخذ له طقوسا، وجل الديانات الراقية مزود بكم دقيق وشــــامل من الطقوس الموحية والمحيطة — اذا جاز لى التعبير — بكل الأفعال ذات الخطر والمغزى فى حياة الانسان .

وعلى الصعيد الآخر فان صيغ التصوير ، أو شظايا المغزى هى من وحى الغيب أصــلا Oracular in Origin ، وتولد من اللحظة العبقرية الخـــارقة epiphanic (١٦) والتماعة الادراك الفورى ، دون صلة مباشرة بالزمن وهـــو الأمر الذى فصل بيانه « كاسيرار » فى كتابه (الأسطورة واللغة) (١٧) • والى أن

تصل الينا فى شكل أمثال ، وأحاجى ، ووصايا ، وحكايات شعبية ذات هدف ورسالة ، يكون عنصر كبير من السرد قد تراكم فى طواياها . وهذه الصيغ التصويرية موسوعية الميول أيضا ، وتقيم بناءها الشامل من الدلالات أو المذاهب الهامة على أس من المعارف الساذجة خبط عشواء · وكما يكون السرد الخالص عملية غير واعية ، تكون الدلالة الخالصة حالة من الوعى يستحيل توصيلها ، لأن عملية التوصيل تبدأ من لدن اقامة بناء السرد .

ان الأسطورة هى القوة المعرفية المحورية التى تعطى الطقوس معنى أو رمزا مثاليا أعلى ، وتهب الوحى الغيبى Oracle سردا مثاليا أعلى · ومن ثم فان الأسطورة هى النموذج الأعلى ، وان كان من المناسب أن نذكر الأسطورة حين نشير الى السرد ، والنموذج الأعلى حين نتحدث عن المعنى أو الرمز . ان فى الدورة الشمسية فى اليوم ، ودورة الفصول فى السنة ، ودورة الحياة لدى الانسان ، صيغة واحدة من المعنى تنسج فيه الأسطورة سردا محوريا يدور حول شخص بعضه شمس وبعضه خصوبة نباتية وبعضه آله أو مخلوق انسى أعلى· ولقد سيطرت آراء كارل جوستاف يونج وفريزر Frazer [١٨] بصفة خاصة على نقاد الأدب ففرضت عليهم أهمية الأسطورة القصوى ، غير أن بضعة الكتب المتاحة الآن فى الأسطورة ليست دائما منظمة المنهج ، مما يقتضى أن أزود القارىء بجدول لمراحلها :

١ — مرحلة الفجر والربيع والميلاد : وتدور حولها أساطير ميلاد البطل ، الاحياء والبعث ، الخلق وانهزام قوق الظلام والشتاء والموت (لأن المراحل الأربع هى تمام الدورة) . أما الشخصيات المساعدة أو الثانوية فى هذه المرحلة فهى : الأب والأم · وهذا هو النموذج الأعلى لقصص الخيال الرومانسية ولمعظم شعر المديح المفرط Dithyrambic والشعر الملحمى الحماسى Rhapsodic

٢ — مرحلة الصيف والزواج أو الانتصار : وتدور حولها أساطير التأليه ، والزواج المقدس ، ودخول الفردوس . أما الشخصيات الثانوية فهى الخل والعروس · وهذا هو النموذج الأعلى للكوميديا ، فى مسرحيات الرعاة وأغانيهم Pastoral Idyll . [١٩] .

٣ ـ مرحلة الغروب والخريف والموت : وتدور حولها أسـاطير الهبوط (الى الأرض من الجنة) ، والآله المحتضر ، والموت القاسى والتضحية ، وعزلة البطل . أما الشخصيات الثانوية فهى : الخائن والمرأة الفاتنة اللعـوب أو الجنية Siren (٢٠) . وهذا هو النموذج الأعلى للمأساة والرثاء .

٤ ـ مرحلة الظلام والشتاء والفناء : وتدور حولها أساطير انتصار تلك القوى، وأسـاطير الفيضان وعودة الفوضى ، وانهزام البطل وأسـاطير Götterdän merung القـديمة (٢١) . أما الشخصيات الثانوية فهى : الغول والساحرة . وهذا النموذج الأعلى للهجاء (راجع على سبيل المثال خاتمة القصيدة الهجائية The Dunciad) (٢٢) .

ان البحث عن البطل يأخذ فى تمثيل البنيات اللفظية الأسطورية والعشوائية كما نرى ونحن نرقب فوضى الأساطير المحلية ، التى تولد من التماعات عبقرية غيبيـة Prophetic epiphanies (٢٣) وهى آخذة فى التخلق والتحـول الى أساطير سردية حول آلهة ثانوية ذات اختصاصات مستقلة . وفى معظم الديانات الأرقى انصرف البحث ـ من ثم ـ الى الأسطورة المحورية التى تخرج من عباءة الطقوس مثلما صارت أسطورة المسيح هى البنـاء السردى للوحى الغيبى فى اليهـودية (٢٤) .

وقد يتمخض فيضان محلى عن حكاية شعبية عن طريق الصدفة ، بيد أن مقارنة حكايات الفيضان سوف تظهر كيف أن هذه الحكايات تغدو أمثلة على أسطورة الفناء . وأخيرا يتحدد اتجاه كل من الطقوس والالتماعات العبقـرية الخارقة كى تصير موسوعية فى الشكل النهائى الحاسم للأسطورة التى تتكـون منها الكتب المقدسة للديانات . وهذه الكتب المقدسة هى بالتبعية أولى الوثائق التى ينبغى للناقد الأدبى أن يدرسها بغية الوقوف على رؤية شاملة لموضوعه . ثم أنه يستطيع ـ بعد أن يفهم بناءها ـ أن ينحدر من النماذج العليـا الى الأجناس ، ويرى كيف يولد الشعر التمثيلى من الجانب الطقوسى للأسطورة ، والشعر الغنائى من الجانب العبقرى الخارق epiphanic أو من الشـظايا

التصويرية ، على حين يواصل الشعر الملحمى حمل البناء الموسوعى المحـــورى الى غايتــــه ٠

ومن الضرورى أن نقدم بعض كلمات التحذير والتشجيع قبل أن يجازف النقد الأدبى بابراز حدوده فى هذه الميادين . ان من شأن الناقد أن يبين كيف اشتقت كل الأجناس الأدبية من أسطورة البحث Quest - Myth ولكن هـــذا الاشتقاق أمر منطقى داخل علم النقد : فسوف تشكل أسطورة البحث الفصل الأول فى أى دليل نقدى يوضع فى المستقبل ، وينهض على معرفة نقدية منظمــة وكافية حتى يستحق أن يطلق عليه « مقدمة » أو « مختصرا » ويظل موفيا بما عاهد عليه فى عنوانه ٠ فاذا ما حاولنا أن نفسر الاشتقاق فى ســـــياقه الزمنى التاريخى وجدنا أنفسنا نكتب عن شبه روايات ما قبل التاريخ ونظريات الحقب الأسطورية . ومرة أخرى ، لأن علم النفس والأنثروبولوجيا علمان متقـــدمان وراقيان ، فسوف يستهويان الناقد الذى يعالج مثل هذه المادة حتما الى أجل ما ٠ اذ ان هاتين المرحلتين (النفسية والأنثروبولوجية) من النقد ليستا على درجة كبيرة من التقدم بالقياس الى تاريخ الأدب والبــلاغة ، والسبب فى ذلك راجع الى حداثة التطور الذى طرأ على علم النفس والأنثروبولوجيا . أما افتتان النقاد بكتاب فريزر (الغصن الذهبى) وكتاب يونج عن المجموع الكلى للطــاقة الجنسية Libedo [٢٥] ، فليس مرده الى الاستهواء والافتتان بقدر ما هو راجع الى أن هذين الكتابين هما فى المقام الأول دراسات فى النقد الأدبى ، ودراسات هامة جـــــدا ٠

وعلى كل حال فالناقد الأدبى الذى يدرس مبادىء الشـــكل الأدبى يرمى الى غاية تختلف عن اهتمام عالم النفس بحالات العقل ، أو عالم الاجتمــــاع بالمؤسسات الاجتماعية . وعلى سبيل المثال تأتى الاستجابة الذهنيـــة للسرد سلبية فى أساسها ، على حين تكون ايجابية بالنسبة للمعنى أو المغزى ٠ من هذه الحقيقة انطلقت الســـيدة روث بينديكت Ruth Benedict فى كتابها (صيغ الثقـــافة Patterns of Culture) الى التفريق بين الثقافات « الأبوللونية » التى تقوم على الخضوع للطقوس والثقافات « الديونيسية » والتى تقــوم على عرض العقل التنبؤى على محك الالتماعات العبقرية عرضا مكثفا [٢٦] .

وقد يجنح الناقد لملاحظة كيف يعلق الأدب الشعبى الذى يرضى عجز العقل غير المدرب أهمية كبرى على قيم السرد ، على حين تخلف المحاولة الذكية لبث حبل الوصل بين الشاعر وبيئته اشراقة illumination على غرار اشراقة رامبو Rimbaud ، أو التماعة عبقرية خارقة على نمط التماعات جيمس جويس ، أو تصورا للطبيعة بوصفها مصدر الوحى والالهام على شاكلة تصورات شارل بودلير (٢٧) . وسوف يلاحظ الناقد أيضا كيف أن الأدب ، فى تحوله من طوره البدائى الى طور الوعى بالذات ، يعكس أيضا تحول انتباه الشاعر تدريجيا من السرد الى القيم ذات المغزى والمعنى ، وهذا التحول فى الانتباه هو الأساس الذى ارتكن اليه فريدريك شيللر F. Schiller فى التمييز بين شعر الفطرة وشعر العاطفة (٢٨) .

ان علاقة النقد بالدين ، حين يجتمعان على بحث نفس الوثائق والنصوص ، هى علاقة مركبة . ففى النقد ، كما فى التاريخ ، ينظر الى الأمور الالهية دائما على أنها من صنع الانسان ، فالرب – بالنسبة للناقد سواء وجده فى (الفردوس المفقود) أو (الكتاب المقدس) – ليس الا شخصية فى قصة انسانية ولا تفسر كل الالتماعات العبقرية الخارقة بالنسبة للناقد أيضا ، فى ضوء لغز الرب المليك أو الشيطان المستحوذ ، بل بوصفها ظواهر عقلية ترتبط فى أصلها ارتباطا وثيقا بالأحلام .

أما وقد قيل هذا ، فمن الضرورى أن نضيف أنه ما من شىء فى النقد أو الفن يجبر الناقد على أن يتبنى موقف الوعى العادى المستيقظ تجاه الحلم أو الرب. فالفن لا يتعامل مع الواقع بل مع المتخيل ، والنقد ، برغم أنه لا محالة متخذ نظرية ما من التصور أو المخايلة Conceivability ، لا يمكن أن نستسيغ محاولته فى تطوير أية نظرية للواقع فضلا عن اعتناقها . ان من الضرورى أن نفهم هذا قبل الانتقال الى النقطة القادمة والأخيرة .

لقد طابقنا أسطورة الأدب المحورية فى شكلها السردى مع أسطورة البحث Quest - Myth ، فاذا أردنا الآن ان نرى هذه الأسطورة المحورية بوصفها صيغة من الدلالة أيضا فما علينا الا أن نبدأ من نقطة عمل العقل الباطن حيث تخرج

الالتماعات العبقرية ، أو بتعبـــير آخر : حيث موطن الرؤيا والحلم • ان دورة الانسان فى اليقظة والحلم تشابه كثيرا دورة الطبيعة فى النور والظلام ، وربما فى هذا التشابه تبدأ كل الحياة الخيالية . والتشابه هو ضرب من المقابلة أو الطباق الى حد كبير : ففى ضوء النهار يكون الانسان فى قبضة الظـــلام نهبا للخذلان والوهن ، وفى ظلام الطبيعة يستيقظ المجموع الكلى للطاقة الجنسية Libedo أو الذات البطولية المنتصرة • ومن ثم فان الفن ، الذى سماه أفلاطون حلـــم العقول اليقظة ، يبدو وقد جعل غايته تحليل المقابلات ، واختـــلاط الشمس والبطل ، وتحقيق عالم تلتقى فيه اتفاقا الرغبة الداخليـــة والواقع الخارجى • وهذا ــ بالطبع ــ هو الهدف من وراء محاولة الجمع بين القوى الانسانية والقوى الطبيعية فى صورة الطقوس • وعلى هذا تبدو الوظيفة الاجتماعية للفنون متصلة اتصالا وثيقا بتصور غاية النشاط فى الحياة الانسانية .

ومن ثم فان اسطورة الفن المحورية ــ فى ضوء التميز والأهمية ــ ينبغى أن تكون رؤية لغاية النشاط الاجتماعى للعالم البكر الممتلىء بالشهوات ، المجتمع الانسانى الحر • فاذا ما تحققنا من هذا ، فان المكان المخصص للنقد بين العلوم الاجتماعية الأخرى ، التى تعنى بتفسير رؤية الفنان وتقعيدها ، سيكون أسهل تحديدا . أما وقد وصلنا الى هذه النقطة فاننـــــا نستطيع أن نرى كيف أن التصورات الدينية لغاية النشاط الانسانى الأخيرة تصلح كما يصلح غيرها للنقد •

وأهمية وجود الآله أو البطل فى الأساطير كامنة فى أن مثل هذه الشخصيات التى تتخيل فى شكل انسانى على حين أن لها اليد الطولى فوق الطبيعـــة ، تبنى بالتدريج رؤية لمجتمع خاص قدير وراء طبيعة لا تبالى . وهذا هو المجتمع الذى يدخله البطل بانتظام فى حالته الألوهية • وهكذا فان عالم هذه الألوهية يبدأ فى الانسحاب من محيط دورة البحث الأولى (فى مرحلة أسطورة البحث) حيث كل الانتصارات مؤقتة . ومن ثم فاننا اذا نظرنا الى أسطورة البحث بوصفها صيغة تصويرية ، فسوف نرى بحث البطل قبل كل شىء فى ضوء وقوعه وتحقيقه • ويعطينا هذا الصيغة المحورية للصور النمطية العليا ، صورة البكارة التى نرى فيها العالم فى ضوء القدرة الانسانية الكاملة على الفهم . انها تقابل فى الدين

صورة العالم العلوى أو الجنة ، وعادة ما توجد على شاكلتها . ويمكن أن نطلق عليها الصورة الملهاوية للحياة فى مقابل الصورة المأساوية التى تنظر الى البحث فى نطاق دورته الكهنوتية فحسب .

ونختتم الدراسة بجدول ثان للمحتوى ، وفيه نحاول ابراز الصيغة المحورية للصورتين الملهاوية والمأساوية . وهناك مبدأ أساسى فى النقد النمطى الأعلى وهو أن الشكل الفردى والشكل الكونى لصورة ما متطابقان تماما . ومن العسير الآن بيان الأسباب . ولذا سوف نمضى حسب الخطة العامة لمراحل اللعبة ، أو — بتعبير آخر — حسب السلسلة الكبرى للوجود :

١ — العالم ((**الانسانى**)) فى الصورة الملهاوية هو مجتمع ، أو بطل يجسد رغبة القارىء فى الاشباع والتطلع ، وفيه يقع النموذج الأعلى لصور المنتديات والاحتفالات والنظام والصداقة والحب .

والعالم الانسانى فى الصورة المأساوية هو طغيان أو فوضى ، أو انسان مستقل أو منعزل ، وهو القائد موليا ظهره لأتباعه ، والمارد المستبد فى قصص الحب ، والبطل الذى هجره أو خانه الرفاق .

ويقع الزواج أو التقاء مشابه للزواج فى نطاق الصورة الملهاوية ، على حين تقع المومس والساحرة ومن يشبههما من شخصيات ((الأم البشعة)) لدى كارل جوستاف يونج فى مجال الصورة المأساوية .

وكل المجتمعات الالهية أو البطولية أو الملائكية أو غيرها من المجتمعات الراقية تتبع الصيغة الانسانية .

٢ — العالم ((**الحيوانى**)) فى الصورة الملهاوية هو مجتمع من الحيوانات الأليفة الذى يتكون عادة من قطيع أغنام أو حمل ، أو أحد الطيور الوديعة كالحمامة عادة . وفيه يأتى النموذج الأعلى لصور الرعى والرعاة .

والعالم الحيوانى فى الصورة المأساوية هو عالم الوحوش وطيور الصيد والذئاب والجوارح من الطير ، والحيات والتنانين وغيرها .

٣ — العالم « **النباتى** » فى الصورة الملهاوية هو الحديقة والروض والمنتزه ، أو شجرة الحياة أو وردة أو زهرة لوتس .

وفيه يأتى النموذج الأعلى لصـور أركادية Arcadian (٢٩) مثل العالم الأخضر لدى مارفيل (٣٠) ، أو مسرحيات شكسبير الكوميدية التى تدور فى الغابات .

أما فى الصورة المأساوية فهو عالم الغابة الشريرة مثل التى فى كوميوس Comus (٣١) أو فى افتتاحيـة « الجحيم Inferno » (٣٢) ، أو المستنقع أو البرية ، أو شجرة الموت .

٤ — عالم «**الجمادات**» فى الصورة الملهاوية هو المدينة، أو مبنى، أو معبد واحد، أو حجر واحد عادة ما يكون حجرا كريما لامعـا (والحق أن كل مراحل الصورة الملهاوية خاصة صورة الشجرة، يمكن تصورها مضيئة أو نارية) .

والنموذج الأعلى فيه هو صور حدية ذات أبعـاد geometrical وهنا تدخل القبة المضاءة بالنجوم (السماء) .

وهو فى الصورة المأساوية عبارة عن الفيافى والصخور والأطلال ، أو يأتى فى صورة خبيثة ذات حدود وأبعاد كالصليب .

٥ — العالم « **غير المتخلق** » (أو الطليق) فى الصورة الملهاوية هو النهر ، وهـو رباعى التكوين كما هو معروف فى التقاليد ، ذو أثر فى صورة عصر النهضة للجسم المعتدل ذى الأمزجة الأربعة .

ويصبح فى الصورة المأساوية هو البحر حيث تكون الأسطورة السردية للشتات غالبا هى أسـطورة الفيضان . واجتماع صور البحر والوحوش يوحى لنا بجنية البحر وما يشابهها من غيلان الماء .

وسـوف نجد كثيرا من الصور والأشكال الشعرية ، كما يتضح من الجدول السابق ، ملائمة ومناسبة له . وللاستشهاد على هـذه الصورة الملهاوية نستدعى ، خبط عشواء ، مثـالا مشهورا عليها وهو يتمثل فى

قصيدة ييتس Yeats « الابحار الى بيزنطة » (٣٣) حيث توجد المدينة ، والشجرة ، والطائر ، ومجتمع الحكماء والمسالك اللولبية ذات الأبعاد والحدود والانفصال عن دورة العالم · والسياق الملهاوى أو المأساوى العام — بالطبع — هو الذى سوف يتكفل وحده بتفسير أى رمز ·

وليس ما ذكرناه من جداول بدائيا فحسب ، بل انه مبسط تبسيطا مخلا ، كما أن منهجنا الاستقرائى فى درس النموذج الأعلى كان مجرد حدس وتخمين · وليست العبرة فى قصور أى من الطريقتين على علاتها ، ولكن الحقيقة هى أن كلتيهما ، بصورة ما وفى مكان ما ، سوف تلتقيان فى منتصف الطريق · وحين تلتقيان تكون الخطة الأولية لتطور تنظيمى شامل فى النقد قد رسخت جذورها ·

الحواشي والتعليقات على الفصل الأول

١ ـ راجع المقدمة للوقوف على تحليل العنوان ٠

٢ ـ يرى المؤلف أن شطط النقد وايغاله أحيانا فى بحث الجوانب التاريخية والفلسفية للعمل الأدبى يبعده دائما عن الغاية الأولى منه وهى الأدب ، ذلك المحور الذى ينبغى أن يكون اليه التوجه النقـــدى ، وأن يعنى به النقد أولا وأخيرا فلا يتوه فى التفريعات التى أسماها « الضوابط النقدية المساعدة » . وغاية الأمر أن تلك الضوابط تأخذ بيد النقد وتلقى الضوء على العمل الأدبى ، ولن يتحقق ذلك الا من خلال الفهم الواعى لها حتى تعصم النقد من الشطط وترده الى المحور وهو الأدب ٠

٣ ـ كان تأثير أفلاطون فى الشعر الغربى عظيما منذ القرن الرابع قبل الميلاد وحتى الوقت الحاضر وربما يبدو هذا القول غريبا اذا عرفنا أن أفلاطون حرم معظم أغراض الشعر من جمهوريته « الفاضلة » ، ولم يجعل للشعراء مكانا عليا فيها ٠ وحتى ندرك أبعاد هذا التأثير ينبغى أن نأخذ فى الحسبان مفاهيم أفلاطونية أربعة للشعر تعكس نظرته النقدية له ولأهميته :

١ ـ أهمية الشعر بوصـــفه أداة تعليم وتثقيف وتدريب ، أى الجانب العملى فيه ٠

٢ ـ الشعر بوصفه الهاما من القوى العلوية ، ووقوفا على الحقـــائق العليا للأشياء ٠

٣ ـ الشعر بوصفه احتواء رمزيا للأساطير والديانات القـديمة وتراث الأســـــلاف ٠

٤ ـ الشعر بوصفه محاكاة ٠ وهذا المفهوم هو ما يعنينا فى هذا المقـام، حيث انه يتعلق بنظرية المثل التى وضعها أفلاطون ٠ فالعالم عنده ليس الا ضربا من التقليد أو المحاكاة للنماذج العليا فى عالم المثل ،

وما الشعر الا تقليدا أو محاكاة للعالم بكل ما فيه ، فهو اذن نسخة ثابتة ، أى تقليد التقليد .

ويصل الشعر الى ذلك عن طريقين :

(أ) طريق الوصف أو التصوير اللفظى .

(ب) طريق التمثيل أو التقليد الحركى

وبناء على هذا ينقسم الشعر الى قسمين :

١ ــ الشعر التمثيلى Dramatic وهو محاكاة مباشرة أو تقليد للأشياء والأشخاص .

٢ ــ الشعر الملحمى Epic وهو وصف وتصوير للأعمال الانسانية البطولية .

من هذا المنطلق جاء مفهوم الأجناس الأدبية ، الذى تطور عبر القرون منذ أرسطو تلميذ أفلاطون الى أن آل الى ما هو عليه فى النقد الحديث من الأجناس الأدبية بأصولها وفروعها .

انظر المصطلحات التالية :

— Imitation

— Literary Genres

— Platonism and Poetry

فى :

Princeton Encyclopedia Of Poetry and Poets (New Jersy , 1974)

وكذلك كتاب Alastair Fowler فى الأجناس الأدبية ، وعنوانه :

— Kinds of Literature, An Introduction to The Theory of Genres and Modes (Oxford University Press, 1982) .

٤ ــ السونتو Sonnet قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتا ، اخترعها شعراء بروفنسا أو ايطاليا فى القرن الثالث عشر ، وتطورت فى مراحل على أيدى شعراء من ايطاليا وفرنسا وانجلترا ، وخاصة على يد شعراء الرومانسية ومن جراء هذا التاريخ الطويل لتطور قصيدة السونتو عبر مراحل

وأغراض شعرية مختلفة نظر اليها فريق من النقاد على أنها جنس أدبى مستقل Genre ، على حين يرى فريق آخر ومنهم « فراى » أنها شكل شعرى Poetic Form وليس جنسا أدبيا مستقلا .

٥ — شاعر مسرحى انجليزى (١٩٠٧ — ١٠٧٣) . والمقال المشار اليه هو : The Enchafed Flood في مجموعه النقدى :

The Dyer's Hand (1963)

٦ — مسرحية (هاملت Hamlet) التى كتبت عام ١٦٠٤ م هى أشهر المسرحيات العالمية على الاطلاق ، وسر شهرتها العريضة هو — بلا شك — بطلها بكل ما يصطرع فى نفسه من رفض وغضب وتناقض وغموض ، مما كان محل دراسات كثيرة للنقاد وعلماء النفس والدين على السواء فى مختلف العصور . والمسرحية (مأساة هاملت أمير الدانمرك) كما كانت تسمى فى الأصل ، هى قمة النضج الفنى والدرامى لدى وليام شكسبير . وما تحويه المسرحية من شعر خالد ومواقف درامية رفيعة ومناجيات فردية رائعة جعلتها مثالا يحتذى فى الأداء واللغة والصراع .

أما ما يشير اليه المؤلف من الألغاز والأحاجى اللغوية فى مشهد حفار القبور فهو كثير ويتردد فى ثنايا المسرحية مما جعلها تحمل كثيرا من التفسيرات ومثالا على الكتابات الرفيعة والمجازات العجيبة . ويوريك Yorick هو مهرج البلاط في أيام الملك القتيل والد « هاملت » . انظر فى النقاط السالفة :

— The Complete Works of Shakespeare, Edited by W.J. Craig (Oxford, 1904)

— The Reader's Encyclopedia of Shakespear, Edited by Oscor James Campbell (Now York, 1966).

— روائع التراجيديا فى أدب الغرب — جمعها وقدم لها كلينث بروكس ترجمة د . محمود السمرة (دار الكتاب العربى بيروت ١٩٦٤) .

٧ — ينظر كتاب : The Wheel of Fire, by George Wilson Kinght (London, 1961)

وهو دراسات حول مآسى شكسبير ، وخاصة تفسيره لمسرحية (هاملت) بعنوان : The Embassy of Death

حيث يقـول : (P. 28)

« ان فزع البشرية وقد حكم عليها بالموت والفناء آخذ بلب هاملت ، وشبح الموت مخيم على جو المسرحية من البدء الى الختام . وفى مرثية النثر الرائعة فى مشهد القبور يرد ذكر فكرة الموت الجسدى كرة أخرى ، حيث تتوكد حتميته ، وتطل من بين السطور موعظته ، ويشير فى النفس كوامن الرثاء ، وفوق هذا كله يحوم غموضه المريب . فالموت هو بحق موضوع المسرحية ، لأن سر مرض هاملت هو فى انطفاء عقله وموت روحه. ومن ثم فانه يركز فى مناجاته الفردية الشهيرة على أهوال ما بعد الحياة الدنيا . ان ذهنه المجدب الخامل يفكر دوما فى الزمن : فالجسد فى نظره يتحلل فى الزمن ، والروح تحلق باقية فى الزمن أيضا ، وكلاهما أمر يثير الفزع . أما ضميره الذى يتغذى بلبان الشر والرفض فيغضى عن تصور الفردوس ولا يرى الا الجحيم » .

٨ — Caroline F.E. Spurgeon فى كتابها :
Shakespear's Imagery (1935)

حيث ترى أن مشكلة هاملت ليست مشكلة الارادة والعقل بقدر ما هى حالة من الواضح أن الفرد ليس مسئولا عنها ، بأكثر من مسئولية المريض عن العدوى التى تصيبه وتقضى عليه ، ولكنها مع هذا تلتهم ، فى سيرها وتطورها ودونما تحيز أو شفقة ، الفرد والآخرين أبرياء ومذنبين على السـواء .

انظر : روائع التراجيديا فى أدب الغرب — السابق ، ص ٨٤ .

٩ — الناقد A.G. Bradley فى كتابه :
Shakespearean Tragedy (London, 1904)

١٠ — E.E. Stoll : Hamlet (Minneapolis, 1919)

١١ ـ كلمة ألمانية تعنى الموت بسبب الحب ، كموت (مجنون ليلى) فى التراث العربى .

١٢ ـ هو ابن بولونيوس رئيس البلاط الملكى ، وشقيق اوليفيا حبيبة هاملت.

١٣ ـ الصيغة أو الشكل النمطى هو النموذج أو المثال الشكلى الذى يمثل فى ذهن الأديب أو الفنان ويجتذبه فى التأليف . وهو أيضا الشكل التام الذى يستدعيه المتلقى للعمل الفنى أو الأثر الأدبى ويتمثله بوجدانه وذهنه . والصيغة أو الشكل النمطى على هذا المعنى ليسا الا مخططا عاما يتفق فى محاكاته أو الالتزام به عدد كبير من الآثار الفنية والأدبية . انظر :

— M. Wahba : A Dictionary of Literary Terms

١٤ ـ هو بدء كلمتين متقاربتين او أكثر بنفس الحرف او الصوت كقول بشار : ربابة ربة البيت . ويقرب منه ما يسمى فى الشعر الحديث بالتوأم أى تشابه الكلمات المتجاورة فى الرسم مثل : زينت زينب بقد يقد . وهو فى الشعر الأوربى بدء المقاطع بنفس الصوت الصامت أو بالأصوات الصائتة : مثـــال :

— In Somer Seson . When Soft Was The Sonne .

انظر السابق .

١٥ ـ هى السنة التى تتم فيهـا الأرض دورتها حـول الشمس وتقدر كل ٣٦٥٢٤٢١٩ يوما . وهناك الأسطورة الشمسية Solar Myth التى تتناول أصل الشمس وحركتها .

١٦ ـ نفضل كلمة الالهام أو الوحى الغيبى فى ترجمـة Oracle على مصطلح الهاتف الغيبى الذى ارتضاه صاحب قاموس المصطلحات الأدبية. ومصطلح العبقرية الخارقة فى مصطلح Epiphany نسبة الى وادى (عبقر) الذى نسب اليه العرب شياطين الالهام الشعرى الذين يوحون الى الشعـراء بمعجزات القول حتى كأنهم يمتاحون من معين الغيب . ويعنى به المؤلف البذرة الأولى للأسطورة وهى فى طور التكوين ، ومنها يولد الشـعر

الغنائى Lyric ومصطلح Epiphany ابتدعه الكاتب الايرلندى جيمس جويس (١٨٨٢ ــ ١٩٤١) فى قصته التى لم تستكمل Stephen Hero ، ويعنى به ظاهرة روحية مفاجئة تومض فى نفس الانسان نتيجة ادراكه دلالة غير مألوفة لأمر قد يبدو تافها فى حد ذاته فقد يستمع الانسان الى أجزاء من حديث أو يرى منظرا عابرا يثير فى نفسه فجأة شعورا بحالة نفسية لم يجربها من قبل .

(انظر السابق) .

١٧ ــ Ernest Cessirer (١٨٧٤ ــ ١٩٤٥) أستاذ يهودى ألمانى قام بتدريس الفلسفة فى جامعة هامبورج وصار رئيسا لها فى الفترة من ١٩٣٠ الى ١٩٣٣ . وله اهتمامات واسعة بالثقافات البدائية ، وفى هذا الباب جاءت اشهر اعماله ، حيث كانت تفسيراته للأساطير والرموز القديمة . ولعل أبرز هذه الأعمال فى الترجمة الانجليزية هى :

1) Language and Myth (1946)

2) The Philosophy of Symbolic Forms (1953 — 7)

١٨ ــ كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ ــ ١٩٦١) عالم نفس سويسرى تتلمذ على يد سيجموند فرويد . وكانت نظريته عن المجموع الكلى للطاقة الجنسية Libedo وهو مصطلح استخدمه أصلا فرويد فى نظرية الغرائز لوصف الدلائل الديناميكية للغريزة الجنسية ، مما أثار جدلا واسعا بين علماء التحليل النفسى ، حتى أعلن يونج فى عام ١٩١٦ اختلافه مع فرويد ، وذلك فى كتابه :

Psychology of The Unconscious .

أما سير جيمس فريزر (١٨٥٤ ــ ١٩٤١) فهو عالم الاجتماع الانجليزى الشهير وصاحب المؤلفات القيمة فى الثقافات البدائية وأشهرها على الاطلاق كتابه : الغصن الذهبى The Golden Bough الذى صدر تباعا فى ١٢ جزءا ما بين ١٨٩٠ الى ١٩١٥ ، ثم صدر ملحق له فى عام ١٩٣٦ . هذا فضلا عن أعمال أخرى فى الأنثروبولوجيا والتراث الشعبى .

١٩ — هذه المسرحيات والأغانى الرعوية تجمع بين الملهـاة والمأساة وتتضمن سخرية وهجاء سياسيا أحيانا • انظر : مجدى وهبة ، السـابق ، تحت مصطلحى : Idyll , Pastoral .

٢٠ — هى مخلوقة أسطورية ، تشبه ما عرف فى الريف المصرى فى أسـاطيره « بالجنية » وهى عند الاغريق كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد التهلكة . وتطلق أيضا على المرأة اللعوب •

٢١ — هذه كلمة نوردية (تشيع فى بلاد الشـمال الأوربى — اسكندنافيا) وتعنى « الشفق الالهى » ، وهى حلقة فى سلسلة الأساطير النوردية القديمة التى تصور الصراع الذى شجر بين أبناء أحد الآلهة ، وما نجم عنـه من قتل أخ لأخيه على غرار قصة (قابيل وهابيل) ، مما سبب فناء العالم •

٢٢ — هى قصـيدة ملحمية هجائية سـاحرة الفهـا الكسندر بوب Alexander Pope (١٦٨٨ — ١٧٤٤) ليهاجم بها الغباء وتبلد الأحاسيس لدى البشر عامة ، ومن خلالها سخر من المؤلفين الذين لم يحوزوا رضاه . ولكن العمل لم يكن موجها بالذات الى النيل من أشخاص بأعيانهم ، لأنه يتعرض للرذائل الأدبية • وقد نشر منها ثلاثة أجزاء عام ١٧٢٨ باسـم مستعار ، ثم أعلن عن مؤلفها الحقيقى عام ١٧٣٥ ، ونشر العمل كاملا فى أجزاء أربعة عام ١٧٤٣ . انظر :

Dunciad, The ; Pope , Alexander

فى كتـاب :

The Oxford Companion to English Literature .

٢٣ — راجع ما قدمناه عن هذا المصطلح فيما سبق (حاشية رقم ١٦) •

٢٤ — أسطورة المسيح Messiah Myth يقصد بها حياة السـيد المسيح عليه السلام ورسالته ، كما تنبأت بها وعاشت فى رحم الأساطير اليهودية لدى بنى اسرائيل •

٢٥ — انظر ما تقدم فى الحاشية رقم ١٨ .

٢٦ ــ روث بينديكت (١٨٨٦ ــ ١٠٤٨) عالمة اجتمـــاع امريكية كانت مهتمة بثقافات الهنود الحمر فى الجنوب الغربى للولايات المتحدة ، وسـيرانو فى كاليفورنيا وبلاكفوت الكندية . وأخرجت أهم أعمالها عن هذه الثقافات ، ولعل أشهرها :

— Zuni Mythology (1935)

— Patterns of Culture (1934)

وهذا الأخير ترجم الى اربع عشرة لغة . وفيه بينت اعتماد الثقافات على التقلبات المزاجية للانسان ، واعتماد الأفراد على خلفياتهم الثقافية بحيث يشكل ذلك موضوعات مكملة لبعضها تجمع بين الموهبـــة العلمية والأدبية .

اما الصفتان : أبوللونيـــة Apollonian ، وديونيسية Dionysiac فقد ابتدعهما الفيلسوف الألمانى فريدريك نيتشه F. Nietzsche فى كتابه (ميلاد المأساة) الذى وضعه عام ١٨٧٢ ليصف بهما كل ما يتعلق بالعقل تمييزا له عن الغريزة ، والفرد تمييزا له عن الجماعة ، والحضارة تمييزا لها عن البداوة ، والفنون التشكيلية تمييزا لها عن الموسيقى . وقد وصف كل ما هو غير أبوللونى بأنه ديونيسى ، اذ أن « أبوللو » هو اله النـــور والشعر والموسيقى وهو ابن زيوس وهيرا فى الأســـــاطير الاغريقية أما « ديونيسوس » فهو اله الخمر والاثمار والخضرة وهو يرمز عند نيتشه على الشهوة والانفعال والظلام . على حين يرمز أبوللو الى النظام والعقل والوضوح . انظر :

Encyclopaedia Brit . (1985)

٢٧ ــ أرثر رامبو (١٨٥٤ ــ ١٨٩١) شاعر فرنسى نابه ، عده النقـــاد أب الرمزية فى الأدب الفرنسى . ولقد سبق رامبو شعراء عصره جميعا فى استخدامه الفريد للايقاع والكلمات بوصفها وحدات مستقلة لا يربطهـا سياق نحوى سوى ما يؤديه من قيم حسية مثيرة ، وهى نتيجة لشـــغفه وسياحته فى اللاوعى . أما كتابه (الاشراقات (Les Illuminations كما نشره الشاعر فيرلين فهو يتكون من قصائد شـعرية ونثرية ، تعكس

تأثره بسلفه بودلير وبأعمـــال الفلاســـفة والمتصوفة أصحاب مذهب الاشراقية ، وهو مذهب صوفى أصلا يهتم بأسرار الخلق وطبيعـــة الرب تأثر به أدباء فرنسا فى نهاية القرن ١٨ من خلال كتـــابات لويس كلود سانت مارتن وبلانش ٠

انظر :

— The Oxford Companion to French Literature (O.U.P., 1969)

تحت عنوانى :

Rimbaud , illumination

وانظر ما تقدم فى حاشية (رقم ١٦) ٠

٢٨ — Naive Und Sentimentalisch Dichtung)

أو شعر الفطرة والعاطفة) كان عنوانها مقالة كتبها شيللر الشاعر الألمانى عام ١٧٩٥ ، وفيها قسم الشعراء الى قسمين :

(أ) شعراء الفطرة الذين تتوافق عبقرياتهم توافقا كاملا مع الطبيعة من أمثال الشعراء الاغريق القدامى ، وشكسبير وجوته . وهم ينظمون بمحض غريزتهم أو فطرتهم ، اذ يكفيهم التعبـــير عن أنفسهم حين يعبرون عن الطبيعة نفســـها ، فهم — كما عرفهم — واقعيـــون تلقائيون ٠

(ب) شعراء العاطفة وهم الذين فقدوا الاتصال المباشر بالطبيعة ، فحاولوا تصويرها بوصفها مثلا على عصى الادراك ، ويمثل لهم شيللر بنفسه وبأغلب الشعراء المعاصرين له الذين حاولوا محاكاة القـــدامى فى آثارهم ٠ وهم فى تعبيرهم عن تلك الطبيعة المثالية شكليون لا يملكون قوة الادراك التى تمكنهم من الاتصال المباشر بها ، وقد أثر هـــذا الفريق برؤيته تلك فى الحركة الرومانسية فى ألمانيا .

انظر : مجدى وهبة : السابق ٠

٢٩ — أركادية Arcadia قسم من بلاد اليونان ، وهى عبارة عن منطقة جبلية فى بلاد المورة كان يسكنها رعاة وصيادون بدائيون ، واليها ينسب شـــعر

الرعاة اليونانى القديم الذى خلدها بوصفها بيئة مثالية يسودها السلام والبراءة فى العصر الذهبى للأدب اليونانى .

٣٠ — أندرو مارفيل Andrew Marvell (١٦٢١ — ١٦٧٨) شـــاعر وكاتب انجليزى ساخر ، عرف بقصائده الغنائية وشعره الساخر وكتاباته اللاذعة وخاصة تلك التى هاجم فيها الحكومة بعد اعادة الملكية فى انجلترا .

٣١ — هو اله الطرب والهرج والمرج فى الأســـاطير الرومانية المتأخرة ، وقد استعار الشاعر الانجليزى جون ميلتون هذا الأسم عنوانا لتمثيلية كتبهـا بمناسبة حفل تنكرى أقامه أحد النبلاء من مقاطعــة ويلز فى ضيعته عام ١٦٣٤ م . وقد جعل ميلتون شخصية كوميوس احدى ثلاث شخصيات فى المسرحية ، وهو ابن باخوس اله الخمر عند اليونان مما كان ملائما لمناسبة المسرحية التمثيلية التى أقيمت فى أحضان الريف .

انظر فى كل ما سبق :

— Encyclop. Brit .

— The Oxford Companion to Eng. Lit .

٣٢ — « الجحيم » هو أحد ثلاثة أجزاء فى (الكوميديا الالهية) التى كتبهـــا الشاعر الايطالى دانتى (١٢٦٥ — ١٣٢١) ، وفيه يصور جهنم على شكل قمع يضيق بالتدريج على العصاة والمذنبين بقدر مراتبهم فى المعصـــية والذنب . أما الجزءان الآخـــران فهمــــا : « المطهر » (الأعراف) و « الفردوس » .

٣٣ — وليم ييتس (١٨٦٥ — ١٩٣٩) شـــاعر وكاتب مسرحى وناقد أيرلندى ولد فى دبلن ، حيث نشأ على حب الثقـــافة الأيرلندية والتراث الشعبى لأمته فأحبه وتأثر به وكان دافعا له على انشــاء « الجمعية الأدبيـــة الأيرلندية » فى دبلن ولندن من أجل الحفاظ على هذا التراث . ويعكس نتاجه المبكر هذا الافتتان ، حيث نرى ملامح البيئة الأيرلندية فى أدبه . وقد نال ييتس جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٢٣ ، ومات فى جنوب فرنسا وظل جسده مدفونا هناك الى أن نقل رفاته الى Sligo فى أيرلنــدا حيث قضى معظم طفولته .

وفى قصيدة « الابحار الى بيزنطة Sailing to Byzantium » تتجلى عبقرية الشاعر فى استخدامه للرموز المحددة ذات المغزى والصور الموحية المليئة بالاشارات الفنية المتنوعة حيث ترمز القصيدة الى وطنـــه الفتى الجميل جمالا طبيعيا ، وحيث يرى الشاعر نفسه وقد تهالك جســـده ، وعلى الروح أن تنشد بحرارة وقوة من أجل تعوض فناء الجسد • وبيزنطة ليست الا رمزا لكل هاتيك المعانى والرموز . انظر :

Cleanth Brooks : Modern Poetry and The Tradition (The University of North Carolina Press, 1967) PP.62 — 4 .



الفصل الثانى

الأسطورة والأدب الروائى : استبدال الأدوات الفنية (*)

« الأسطورة » مصطلح يجرى فى عروق كثير من فروع الفكر المعاصر : علم تطور الانسان وعلم النفس ، والدين المقارن ، وعلم الاجتماع ، الى غير ذلك من فروع المعرفة الكثيرة . وما سيأتى بعد قليل هو محاولة لشرح معنى المصطلح فى النقد الأدبى الآن . ولكننا ، ونحن ما زلنا فى البداية ، ينبغى أن نطرح السؤال التالى : لماذا دخل المصطلح أساسا فى النقد الأدبى ؟ والاجابة المشروعة على مثل هذا السؤال هى : لأن الأسطورة كانت وما تزال عنصرا هاما من عناصر الأدب ، ولأن اهتمام الشعراء بها كان عظيما ومستمرا منذ عصر الشاعر اليونانى هوميروس .

والأعمال الأدبية انما تنقسم الى قسمين كبيرين ، يمكن أن يطلق عليهما : القسم الروائى Fictional ، والقسم الذى يتعلق بالموضوع أو الثيمة (الموضوعى) Thematic (1) .

(*) عنوان الدراسة هو : Myth, Fiction and Displacemennt

وتعنى كلمة Displacement من الناحية اللغوية ، الفارق الناجم عن الوضع الحالى لشىء ووضعه فى الأصل . وقد دخلت الكلمة فى استخدام بعض العلوم الطبيعية والرياضية كالكيمياء والجيولوجيا والهندسة .. الخ ، وكذلك علم النفس حيث تعنى فيه : الازاحة أو الاستبدال أو النقل ، وهو تحويل المشاعر السلبية من شخص الى شخص آخر أو جماعة أخرى ، بوصفها حيلة لا شعورية للدفاع عن التوازن الداخلى للنفس البشرية .

ويبدو أن معنى الكلمة فى علم النفس هو ما يتمسك به المؤلف ، مطبقا اياه على الأعمال الأدبية الروائية التى تستعير من الأسطورة أدوات وحيلا فنية ، كى تحافظ على درجة معقوليتها وتقبل المتلقى لها ، أو كما قال المؤلف فى نهاية هذا الفصل انه هو :

« التكنيك الذى يستخدمه الكاتب كى يجعل قصته مقبولة عقلا ، ومسببة منطقا ، أو متساوقة أخلاقا ، أى يجعل هذه القصة باختصار : تشبه الحياة » .

فيشمل الأول الأعمال الأدبية ذات الشخصيات الداخلية ، ويقع فيه الروايات والمسرحيات والشعر القصصي والحكايات الشعبية وكل ما يحكى قصة . أما في الأدب « الموضوعي » فان المؤلف والمتلقي هما الشخصيتان الوحيدتان اللتان تتحكمان فيه ، ويشمل هذا القسم معظم الشعر الغنائي والمقالات والشعر التعليمي والخطابة . ولكل قسم نمطه الخاص من الأساطير ، ولكننا سوف ننصرف هنا الى القسم الروائي من الأدب فحسب ، والى الأسطورة في شكلها المألوف والمعروف بوصفها ضربا من السرد .

وحين يريد الناقد أن يدرس عملا من الأعمال الأدبية فان الأمر الطبيعي بالنسبة له هو أن يجمده ، وأن يتجاهل حركته في الزمن ، وينظر اليه — بكل أجزائه الموجودة في وقت معين — على أنه صيغة كاملة من الكلمات . هذا هو المنهج الشائع في كل أنواع التكنيك النقدي تقريبا ، وفي هذا يتفق نقاد الحداثة ونقاد التقليد على السواء . غير أننا في تعاملنا المباشر مع الأدب الذي يختلف عن النقد ، نعي ما يمكن أن نسميه اغراء الاستمرار : تلك القوة التي تجعلنا نقلب صفحات الرواية وتشدنا الى مقاعدنا في المسرح ، وقد يكون الاستمرار منطقيا ، أو شبه منطقي ، أو نفسيا ، أو انشائيا خطابيا : حيث يكون اغراء الاستمرار نابعا من قصف الشعر الملحمي ورعده ، أو من تتبع أثر القاتل في رواية بوليسية أو من ترقب أول فعل جنسي للبطلة في رواية عاطفية . وقد نشعر بعد ذلك أن قوة الاستمرار كانت محض وهم ، وأننا خدعنا عن أنفسنا كما لو كنا من المسحورين .

ان الاستمرارية Continuity في عمل أدبي ما قائمة على مستويات ايقاعية مختلفة . ففي البدء تسهم كل كلمة وكل صورة وحتى كل صوت مسموع أو غير مسموع تشي به الكلمات ، اسهاما ما في الحركة الكلية للعمل . ويقتضي الأمر تركيزا هائلا للوقوف على مثل هذه التفصيلات في أي تعامل أو تجربة مع العمل ، مما لا تتيحه لنا التجربة المباشرة : انها تفصيلات تعود الى نوع من الدراسة النقدية التي تتناول وحدة قائمة بذاتها في وقت واحد . ففي التجربة المباشرة لا نعي الا سلسلة من الوحدات الأكبر كالأحداث والمشاهد التي

تصنع ما نسميه بالقصة . وما تعنيه كلمة « حبكة Plot » (٢) فى اللغة الانجليزية هو بالضبط هذا التسلسل الناظم للأحداث الكبرى ٠

وحتى يكون لدينا مصطلح يغطى الحركة الكلية للأصوات والصور نجد أن كلمة « السرد Narrative » تبدو أكثر طبيعية ومناسبة من كلمة « الحبكة Plot » وكلتا الكلمتين تترجم مصطلح أرسطو «Mythos » ، بيد أن أرسطو كان يعنى أساسا بكلمة Mythos ما نسميه « الحبكة Plot » ، على حين أن « السرد Narrative » — بالمعنى السابق — هو الأقرب الى معجمه ٠ فالحبكة اذن هى أشبه بالأشجار والبيوت التى تركز عليها أبصارنا ونحن نطل من نافذة القطار ، على حين أن السرد هو أشبه بالأعشاب والحصى التى نراها فى مقدمة المنظر ونحن نطل من نافذة القطار ٠

ونصطدم الآن بعقبة مباغتة : فالحبكة ، كما ينص أرسطو ، هى حياة المأساة وروحها (وينطبق هذا على الأدب الروائى بصفة عامة) ، ومن ثم فان جوهر الأدب الروائى هو الحبكة أو محاكاة الفعل ، ولا توجد الشخصيات الا لخدمة الحبكة . وفى تعاملنا المباشر مع الأدب الروائى نحس بالأهمية القصوى لتطور الأحداث المنتظم الذى يستحوذ على انتباهنا ويوجهه ٠ لكننا بعدئذ ، حين نحاول تذكر ما رأيناه أو التفكير فيه ، نجد صعوبة كبيرة فى تذكر هذا الاحساس بالاستمرارية ٠ أما الذى يستولى على عقولنا فهو اما تشخيص حى ، أو خطبة عصماء ، أو صورة مذهلة ، ومنظر منبت الصلة عما قبله أو بعده ونتف من هنا وأجزاء من هناك ، هى وليدة أدراك لا يرقى اليه الشك ٠ وملخص حبكة فى رواية من رويات سكوت (٣) مثلا له من التأثير على السامع ما لملخص حلم من أحلام الليلة البارحة ، ولكن ليست هذه هى الطريقة التى نتذكر بها الكتاب جميعا ، ولا هى سبب تذكره أيضا فى أحسن الأحوال . وحتى فى عمل روائى معروف لدينا تمام المعرفة مثل (هاملت) فاننا — على حين نختزن فى أذهاننا سياق المشاهد ، ونعرف أن الشبح يظهر فى بداية المسرحية وأن المبارزة بين هاملت ولايرتس تقع فى نهايتها — نظل نشعر أن هناك شيئا ما ينقطع ويضطرب به استحواذنا عليه واستمراريتنا فيه ٠ وانقطاع الاستمرارية فى التواريخ أبرز منه فى الآداب ، واليك مثالا على ذلك :

يعتبر كتاب The Oxford Companion to English Literature مرجعا قيما لأنه يتميز بتلخيص كل الحبكات الروائيـــة التى نسيناها ، ولكن ما أوجز فيه مسرحية (الملك جون) يعد مثالا على انقطاع الاستمرارية التاريخية بشكل أوضح منه فى الأدب ، فقد ورد فيه :

« ان المسرحية ، فى انطلاقها الجزئى من التاريخ المحقق ، تتنــاول حوادث مختلفة فى عهد الملك جون ، خاصة مأساة الفتى آرثر · وتنتهى بموت جون فى كنيسة سوينستد · ومن اللافت للنظر أنها لا تشير من قريب أو من بعيد الى الماجنا كارتا Magna Carta وان الخاصية المأساوية للمسرحية ، والحـــزن العميق فى نفس كونستانس أم آرثر ، والحيل السياسية التى صورتها المسرحية، كل أولئك خفت حدته أمام ما فيها من الذكاء والفكاهة والشهامة لدى شخصية لقيط فولكونبردج The Bastard of Faulconbridge المفترض أنه ابن ريتشارد قلب الأســـــد » (٤) ·

تلك هى الكيفية التى نتــــذكر بها المسرحية على وجه التقريب · نتذكر فولكونبردج وخطبته العصماء فى نهايتها ، ونتذكر مشهد الأمير آرثر ، ونتذكر امه كونستانس ونتذكر فى خلفية كل ذلك الملك المذبذب العنيد الهمام ·· ولن نتذكر شـــيئا عن « الماجنا كارتا » . ولكن ماذا حدث أو وقع فى المسرحية ؟ ما الحوادث التى جعلت منها محـــاكاة فعل ؟ وهل ذلك يهم ؟ فاذا لم يكن يهم فماذا عن المبدأ القائل : ان الشخصيات انما توجد من أجل فعل ، هذا المبـــدأ الحق الذى لمسناه بجلاء أثناء مشاهدة المسرحية ؟ واذا كان يهم فهل ننساق الى ابتداع نظرية فجة عن الوحدة الفنية التى تغفل عن مسرحية (الملك جون) ، على حين هى مسرحية مشروعة ؟

ومهما تكن الاجابة النهائية فاننـــا يمكن أن نسلم مؤقتـــا بمسلمة أن الاستمرارية ــ فى التعامل المباشر مع عمل روائى ــ هى هدف اهتمامنا وغايته، أما التذكر الذى يأتى بعد أو ما أسميه استحواذنا على العمل ، فهو ينحو نحو التقطع والاضطراب ، اذ ينتقل اهتمامنا من سياق الأحداث الى بؤرة أخــرى : أى الى ما يدور عليـــه العمل الروائى ، أو ما يطلق عليه النقـد الأدبى الثيمة

(٥) وسوف نلاحظ ، ونحن ماضون فى دراسة العمل الروائى وقراءته Theme المرة بعد المرة ، أننا نميل لا الى تجميع خيـــوط الحبكة بل الى الوعى بالثيمة ورؤية كل الأحداث بوصفها تجسيما لها • وهكذا تظل الأحداث ، فى دراســتنا النقدية للعمل ، متقطعة ومنفصلة بعضها عن بعض ، ثم متجمعة فى شكل جديد• ويصدق على هذا حتى اذا كنا نحفظ العمل عن ظهر قلب ، لأننا اذا ما كتبنا أو حاضرنا فيه فسوف نبدأ بشىء آخر غير الحدث الطولى (أى الممتد بطول العمل) Linear action •

وفى مصطلح « الثيمة » ـ كما فى مصطلح « السرد » ـ طائفة من العناصر المميــــــزة :

١ ـ أحد هذه العناصر هو « الموضوع Subject » الذى يعرض له النقـد بالتلخيص بضعة أسطر • فاذا ســـألنا : ماذا تدور حوله مسرحية آرثر ميللر (البوتقة) كان الجواب : انها تدور حول ـ أى أن موضوعها هــو ـ المحاكمات التى وقعت فى مدينة سالم Salem (٦) • كما أن موضوع مسرحية (هاملت) هو محاولة هاملت الانتقام من عمه الذى اغتــــــال أباه وتزوج امه • بيد أن فيلم (هاملت) الذى قام ببطولته لورانس أوليفييه استهل بقوله (والاقتباس من الذاكرة) : « هذه قصة رجل لم يستطع أن يجمع أمره » ، فهذا الاستهلال هو مفهوم آخر للثيمة : انه يعبر عن الثيمة فى ضوء ما يمكن أن نطلق عليه الاعتبار المجازى أو الرمزى ، الى حد ان المقولة هنا تصلح لثيمة مسرحية (هاملت) حيث تحول المسرحية الى قصـــــــة رمزية والشخصية الرئيسية الى تجسيد للتردد والحيرة •

٢ ـ يقول روبرت بن وارين Robert Penn Warren فى دراسته الممتعة لقصيدة (الملاح القديم The Ancient Mariner) (٧) ان القصيدة كتبت بدافع من ، كما أنها تدور حول ، الاعتقاد السائد فى كون الحقيقة كامنة « فى الفعـل الشعرى بحد ذاته ، بحيث يكون الاهتمام الأخلاقى والاهتمام الجمالى مظهرين لنشاط واحد هو النشاط الابداعى ، وهذا النشاط هو تعبير عن الذهن كله » • ومرة أخرى نلمح هنا تجريدا رمزيا من ذلك النوع الذى يرد الثيمة الى ما كان

يعنيه أرسطو أصلا بكلمة dianoia أى الفــكرة thought أو الخاطر الحافل بالحكمة الذى تثيره القصيدة فى نفس قارىء متأمل ٠

٣ – يبدو لى أن تصورا ثالثا للثيمة أمر محتمل ، وهو أقل تجـريدا من الموضوع وأكثر مباشرة من التفسير المجازى الرمزى ٠ وهو فضــلا عن ذلك ، تصور لا تتكيف معه مفردات النقد المعاصر بصورة سليمة ٠ فالثيمة فى هــذا التصور الأخير هى الحبكة Plot التى نبحث عنها فى وقت واحد مع الوحـــدة Unity حين يتضح شكلها فى أذهاننا . ولقد استخدمت كلمة dianoia فى كتابى (تحليل النقد Anatomy of Criticism) بهذا المعنى : أى أنه امتداد لتعريف أرسطو ، وهو امتداد له – بلا شك – ما يسوغه فى نظرى ٠ والثيمة – مــدار البحث – تختلف تقديرا عن الحبكة المتحركة : انها فى الجوهر هى هى ، ولكننا الآن معنيون بالتفاصــيل فى علاقتها بالوحدة ، وليس فى علاقتها بالتشــويق وتطور الأحداث الممتد بطول العمل ٠ فتتخذ العناصر التى تمسك بخيوط العمل وتجمع بينها فى وحدة متناغمة اهمية متجددة ومتزايدة ، وتتبوأ التفاصيل الأدق فى التصوير – التى قد تغيب عن ملاحظتنا الواعية أثناء التناول المباشر للعمل – مكانتها اللائقة ٠ وبسبب هذا الاختلاف (أى الاختلاف فى التفاصيل بين الثيمة وتطور الحبكة بطول العمل) نجد ذاكرتنا فى تطور الأحـــداث تنداح مع تزاحم الأحداث حول بؤرة اهتمام أخرى . وكل حدث أو حادث منها ، نراه فى الوقت نفسه هو بيان جلى لوحدة مضمرة من نوع ما ، وحدة تخفى وتظهر كمــا تفعل الثياب بجسد « الرفاء ذى الثياب المهلهلة Sartor Resartus » حيث تبــدى بعضا وتخفى بعضا (٨) ٠

وفضلا عن ذلك فان الحبكة أو تطور الأحداث بصورة شاملة هو بمثــابة الاعلان عن الثيمة ، حيث يمكن أن تحكى نفس القصة (أى الثيمة فى تعريفنا) بطرق كثيرة مختلفة ٠ ويستحيل طبعا أن نقف على مدى التغيرات فى التفاصيل قبل أن تتخذ ثيمة أخرى بيد أن تلك التغيرات قد تكون هائلة بشكل مذهل ٠ وقصة تشوسر (حكاية بائع صكوك الغفران Pardoner's Tale) (٩) نبتت أول ما نبتت فى الهند ، ولا بد أنها انتهت الى تشوسر عن طريق بعض المصـــــادر

الأوربية فى الغرب ، وظلت فى الهند حيث التقط خيوطها كبلنج وضمنها كتابة (كتاب الغابة الثانى The Second Jungle Book)[١٠] . وكل شىء فيــــه مختلف من المناظر الى التفاصيل الى طريقة التناول ، ومع ذلك فانى أعتقد أن أى قارىء مهما كانت درجة ثقافته يستطيع أن يتعرف على « القصة » ذاتها أى القصة بوصفها « ثيمة » أما الاختلاف فيأتى من تطور الأحداث تطورا يجرى فى المسار الطولى للعمل .

وفى أغلب الأحوال تكون لدينا وحدات صغرى متشابهة من ذلك النــوع الذى يسميه دارسو الأدب الشعبى « الموضوعات الدالة Motifs »[١١] ، كأن يكون الموضوع الدال مثلا فى تناول بطلتين واحدة سمراء وأخرى بيضاء فى عدة أعمال أدبية . وهكذا يأتى الموضوع الدال فى قصة هاوثورن (اله الحقول المرمرى The Marble Faun)[١٢] وقصة وولتر ســكوت (ايفانهو Ivanhoe)[١٣] وأعمال أخرى . وفى (ليسيداس Lycidas)[١٤] نجد الموضــوع الدال هــو « الزهرة الحمراء القانية تحمل نقوش الألم »،وهى الزهرة الحمراء أو القرمزية التى تتردد فى كل المراثى الرعوية ، وهلم جرا . وقد سميت هــذه الوحدات الصغرى ، فيما سبق ، النماذج العليا Archetypes ، وهى كلمة متواترة منذ عصر أفلاطون تعنى الصيغة أو الشكل النمطى Pattern الذى يوظف فى عملية الابـــداع .

ونحن نعى من فورنا — فى معظم الأعمال الروائية — أن الحبكة Mythos (أى العقدة Plot + الوحـــدة Unity) أو سياق الأحداث الذى يشـــد انتباهنا ، تأخذ فى التدرج نحو الوحدة ، ونحاول دائما — ولو غالبا بدون وعى — أن نصوغ فى الوقت ذاته صيغة دلالية أكبر على أساس مما قرأناه أو شاهدناه حتى تلكم اللحظة . ونحس بالثقة تملؤنا لأن البداية تتضمن نهاية ، ولأن القصة ليست بحال من الأحوال كالروح فى المفهوم الدينى تبدأ فى لحظة زمنية عشوائية وتسير الى أبد الآبدين بلا نهاية . ومن ثم فاننا نمضى فى القراءة ، ولو كانت الرواية مملة ، كى « نرى ما تنتهى اليه » ، أى أننا نتوقع شــيئا قرب النهاية يرتوى عنده ظمأ التشويق الممتد بطول العمل ، ويتم به تصور شــكل العمل

بكليته . وهذا هو ما يسميه أرسطو التعرف anagnorsis حيث مصطلح « التعرف recognition » أكثر أداء للمعنى من كلمة « الاكتشاف discovery » .

ان الحبكة فى الملهاة أو المأساة ليست خطا مستقيما ، بل هو خط مقوس يتخذ شكل الفم فى القناع المعروف الذى نراه على واجهة المسارح : فالحبكة فى الملهاة تعكس شكل ، حيث يهوى الحدث الرئيسى الى مهاوى التعقيدات المأساوية ثم يرتفع الى أعلى فى نهاية سعيدة . أما حبكة المأساة فتعكس الشكل مقلوبا ∩ حيث يرتفع الحدث الرئيسى ويتأزم فى انقلاب أو تحول Periperty [١٥] ثم يهوى الى حضيض الكارثة من خلال سلسلة من التعرف recognition تكون عادة هى النتائج المحتمة للمشاهد السابقة . ولكن ما نتعرف عليه فى كلتا الحالتين نادرا ما يكون شيئا جديدا ، انه شىء ما برح موجودا هناك طوال التجربة ، غير أن تجليه للعيان انما يكون من أجل أن يصل النهاية بالبداية .

وغالبا ما تستخدم بعض الحيل الرمزية ذات المغزى للايماء الى التعرف واجلاء وحدة الثيمة ومن الأمثلة على ذلك مسرحية (ابرة جامر جيرتون Gammer Gurton's Needle) [١٦] ، وهى مسرحية من القرن السادس عشر يدور الحدث الرئيسى فيها عامة على ما يثيره فقد ابرة من ضجة كبيرة ، ولا تكف هذه الضجة الا فى نهاية المسرحية حين يوخز المهرج هودج Hodge بالابرة فى مؤخرته . وكذلك توظف المراوح والخواتم والسلاسل والملحقات (الاكسسوارات) المسرحية الكوميدية الأخرى لغايات وألغاز رمزية تتصل — فى أغلب الظن — بالتعرف على الشخصية الرئيسية . ولقد تواترت وحمات الولادة وما تحمله من معان رمزية فى الأعمال الروائية منذ بداية أوديسوس Odysseus Scar الى الخطابات القرمزية اللون ، ومن العلامة على جبهة قابيل الى وشم الوردة [١٧] . ونجد فى القصص الرومانسى الاغريقى وما تلاه من قصص أطفالا رضعا انحدروا من أصول عريقة قد خلفوا على التلال عراة الا من امارات الولادة وقرائنها ، يعثر عليهم الرعاة والفلاحون ، فينشؤون فى الدرك

الأسفل من الحياة ، ولا تكتشف فيهم أمارات الولادة وقرائنها الا بعد أن تمضى القصة وتطول بما فيه الكفاية . وربما تكون القرينة – فى الأعمال الروائية الأرقى والأكثر تعقيدا – تعليقا ملتويا أو كناية على شخصية ، كما فى رواية هنرى جيمس (الطبق الذهبى The Golden Bowel) (١٨) ، فان كانت موضوعا دالا Motif فانها قد تؤدى وظيفة ما أسماه ت . س اليوت « المعادل الموضوعى Objective Correlative » (١٩) .

وعلى كل حال يبدو أن نقطة التعرف هى أيضا نقطة الكشف عن الهوية identifica tion ، حيث تبرز الحقيقة الكامنة المتعلقة بشىء أو شخص ما الى مجال الرؤية . والى جانب القرينة ، قد يكتشف البطل هوية والديه أو أطفاله ، أو يخوض غمار محنة basanos تبين حقيقة شخصيته ، أو أن يسقط القناع عن وجه الشرير فيبدو بدونه منافقا ، أو قد يهتدى الى القاتل كما فى القصص البوليسية . ولدينا فى المسرحية الصينية (دائرة الطباشير The Chalk Circle) كل أشكال التعرف المحتملة بمعناه الحاسم : فالعشيقة المحظية تحمل من سيدها وتلد له ولدا ثم أن زوجة السيد تتهمها بأنها قتلت الطفل ، على حين أن الزوجة هى القاتلة ثم انها تزعم أن الطفل هو ولدها . وتحاكم العشيقة أمام قاض أحمق يحكم عليها بالاعدام ، ولكن تعاد محاكمتها أمام قاض حكيم يجرى لها اختبارا بدائرة الطباشير تشبه قضاء سليمان فى قصته الواردة بالعهد القديم (٢٠) حيث يثبت أن العشيقة المحظية هى الأم . ونحن واجدون فى هذه المسرحية :

(أ) الوسيلة الدالة المحددة التى تستمد منها المسرحية عنوانها .

(ب) المحنة أو الابتلاء الذى يكشف عن الشخصية .

(جـ) لم شمل الأم الحق بطفلها .

(د) التعرف على الطبيعة الحق لكل من العشيقة والزوجة .

وهناك عناصر عديدة أخرى ذات أهمية فى بناء هذه المسرحية ، ولكن العناصر التى ذكرناها كافية فى أخذ أيدينا كى نمضى فى متابعتها .

بيد أننا حتى الآن لم تتناول سوى الأشكال المحددة والمقيدة كالكوميديا ، حيث تغلق نهاية الحدث الممتد بطول العمل عن وحدة الموضوع • فمـــاذا نحن واجدون اذا تناولنا أعمالا أخرى أطلق فيها المؤلفون عنان خيالهم فصارت طليقة بلا قيود ؟ وما وضعى هذا السؤال فى هذه الصيغة الشـــــائعة الا برهانا على التخليط النقدى العجيب الذى نقع فيه : اننا اذ نتحدث عادة عن « الخيـــــال imagination » بصورة سيكولوجية نتحدث عنه بمعناه فى عصر النهضة ، أى بوصفه وظيفة تجرى أساسا على تداعى الخواطر وخارج نطاق الاجتهاد العقلى • ولكن وظيفة تداعى الخواطر ليست هى الوظيفة الابداعية على الرغم من اختلاط مفهوم الوظيفتين غالبا لدى مضطربى الأعصاب neurotics وحين نتحدث عن الخيال بوصفه القوة التى تبدع الفن فاننا نتحدث عنه بوصفه مبـــدأ الخلق والبناء فى الابداع ، أو ما أســــماه كوليردج « القوة التركيبية الســـحرية esemplastic » (٢١) • غير أن الخيال بهذا المعنى وحده ودونما سياق آخـر يستطيع أن يخلق أو يشكل فحسب • فمن النادر أن نجد أثرا للخيال العشوائى المبدع فى الفنون ، ومعظم ما لدينا من هذه الفنون هو محـاكاة بارعة له • واذا نظرنا فى الثقافات جميعا من لدن الثقافات البدائية الى آخر صيحات الرســم التلطيخى Tachiste (٢٢) والرسوم المتحركة فى عصرنا ، فسوف نجـد قاعدة مطردة وهى أن الخيال الطليق (أى الغير المقيد) فى معناه البنائى ، ينتج فنـــا تقليديا راقيـــا •

وتنم هذه القاعدة طبعا عن أن أصل القيود (المفروضة على الخيال) نابع من الحاجة الى انتاج قصة مقبولة ، والى تناول الأشياء كما هى لا كمـا يراها الراوى ملائمة له • ان تنحية الضرورات التى تدعو الى كتابة قصة مقبولة عقلا تمكن الراوى من التركيز على بنائها ، وحين يحدث ذلك تتحول الشخصيات الى تصورات خيالية فيصير الأبطـــــال محض بطولة ، والأشرار محض شر ، أى ينصهرون فى أدوارهم المرسومة لهم فى العقد أو الحكاية • ونلمس بوضوح كبير تحول البناء الى بناء تقليدى فى الحكاية الشعبية ، حيث لا تحكى لنا شيئا مقبولا عقلا عن حياة مجتمع ما أو عاداته ، وفضلا عن كونها خالية من الحوار وعارية من التصوير الفنى أو السلوك المركب ــ فانها لا تعنى بكون أبطالها من الانس أو

الجن أو الأنعام ٠ فالحكايات الشعبية ببساطة هى أنماط مجردة وغير معقدة ويسيرة التذكر ، ولا تقف فى طريق فهمها عقبات اللغة والثقافة كما لا يتوقف تدفق الطيور المهاجرة عند اجراءات ضباط الجوازات فى الموانىء والمطارات ، وتتكون من موضوعات دالة motifs ذات تداخل متباين ومتمايز بحيث يمكن حصرها وتصنيفها .

ومهما يكن من شىء فان الحكايات الشعبية تمثل سلسلة متصلة الحلقات بالأدب الروائى ٠ وربما نعلم ـ بصورة ما ـ أن قصة (سندريلا Cindereila) (٢٣) قد وظفت مئات الآلاف من المرات فى رواية الطبقة الوسطى البرجوازية ، بل ان كل رواية مثيرة thriller (٢٤) تقريبا هى تنويعة من نوع ما على قصة (ذو اللحية الزرقاء Blue Beard) (٢٥) ٠ ولكن من النادر أن نبين السبب وراء اهتمام الكتاب ، حتى العظماء منهم ، بمثل هذه الحكايات : لماذا استوحى شكسبير منها الموضوع الدال فى كل مسرحياته الكوميدية تقريبا ؟ ولماذا قامت عليها معظم الأعمال الروائية الراقية ثقافيا فى عصرنا كأعمال توماس مان الأخيرة ؟ (٢٦) ذلك لأن الكتاب يهتمون بالحكايات الشعبية لنفس السبب الذى جعل الرسامين يهتمون بضروب النسق الموجودة فى الحياة الواقعية : حيث تعينهم الحكايات الشعبية على اكتشاف المبادىء الأساسية لرواية القصة كما يستعين الرسامون بضروب النسق الموجودة فى الحياة الواقعية لتخطيط لوحاتهم ٠ والكاتب الذى يستعين بالحكاية الشعبية ما زال أمامه المشكل الفنى فى جعلها مقبولة بدرجة كافية لجمهور من المتلقين أرقى ثقافيا وسلوكيا . وحين ينجح فانه لا ينتج واقعية بل مسخا لها من أجل صالح البناء ٠ ومثل هذه المسخ هو المعادل الأدبى للاتجاه الموجود فى الرسم نحو تذويب موضوع الرسم فى شكل هندسى نراه فى الرسوم البدائية ، كما نلحظ على سبيل المثال فى الرسوم البدائية الأرقى لدى كل من لاغار أو موديليانى (٢٧) ٠

ان ما نراه بوضوح فى الحكايات الشعبية نراه بصورة أقل وضوحا فى الروايات المتداولة بين عامة الناس . فاذا ما أردنا الحادثة من أجل الحادثة فقط فاننا لا نتوخاها عند الروائيين المتعارف عليهم ، بل فى قصص المغامرات

كما هى لدى رايدر هاجارد وجون بكان (٢٨) ، حيث الحدث قريب من حـدود المقبول عقلا ان لم يكن بالفعل متساويا معه • وليس مثل هـذه القصص بأكثر فضفضة أو مرونة من الروايات الكلاسيكية ، بيد أنه أشد حبكة وكثافة • فقد عفى الزمن على الاحساس المترف بالجرى وراء كل تجربة عارضة ، والكشف عن كل مظاهر الشخصية ووجوهها ، واكتســـاب خبرة ما عن مجتمع معين . وأصبح من المألوف أن تطل علينا فى بداية القصة مغامرة خطرة يرد اليهـــا ويخضع لها كل شىء فى نظام صارم •

وعلى حين تكون الشخصيات فى مثل هذه الأعمال موجودة من أجل الحدث الرئيسى ، نجد أن عنصرى الحدث اللذين حددناهما بالحبكة Plot والثيمـــة theme تتجاوران تماما ، بحيث يكون من الصعب أن تروى القصة فى شكل سردى آخر • أما انتباهنا فليست أمامة فرصة للتشتت عندما يصل الى نقطة التعرف بحيث نشعر أننا لسنا بحاجة الى قرائتها مرة أخرى • وخضـــوع الشخصية للحدث الممتد بطـــول العمل هو أيضـــا ملمح من ملامح القصة البوليسية Detective Story لان مجرد بقاء احدى الشخصيات قادرة على القتل هـــو القرينة الخفية التى تقوم عليها كل قصة بوليسية . وأكثر من هذا وضـوحا اخضاع اتجاه أخلاقى لتقاليد القصة ، كما هو الحال فى قصة روبرت ستيفنسون (لصوص المقابر The Body — Snather) (٢٩) التى تدور حـــول سرقة جثث الموتى من المقابر وبيعها لطلاب الطب ، حيث نقـرأ أن الجثث « تتعرض لأحط درجات المهانة أمام فصل من الطلاب المشدوهين » ، وغير هـذا مما يتمشى مع الاتجاه الأخلاقى نفسه • وليس من الوارد أن نبحث عما اذا كان هذا هو بالفعل منحنى ستيفنسون تجاه استخدام جثث الموتى فى دراسة الطب أم انه يتوقع أن يكون ذلك هو رأينا نحن • وبقدر الاحساس المتولد من بشاعة الجريمة تكون القصة أشد اثارة ، أما الاتجاه الأخلاقى فانه يأتى عمدا بغية تكثيف جو القصة•

وعلى النقيض من تلك الرواية التقليدية تأتى أعمال الكاتب ترولوب ممثلة فى رواية (الوقائع التاريخية الأخيرة فى حيـــاة بارست Last Chronicle of Barest) (٣٠) ، حيث الخط الرئيسى للقصة هو محاكاة من نوع ما للرواية

البوليسية ، اذ ان محاكاة عنصر الاثارة والتشويق خاصية تتردد فى أعمال ترولوب ؛ فقد سرق مبلغ من المال ، وتحوم الشبهات حول القس جوسايا كراولى راعى كنيسة هوجيلستوك . ومعقد المحاكاة هو أن شخصية كراولى تصدرت وبرزت بوضوح لا ريب فيه ، ولكن القارىء اذا تصور أنه قادر على السرقة فهو ببساطة لا يعى القصة ، حيث يكون الحدث — فى هذا المقام وفى ضوء هذه الرؤية — موجودا من أجل الشخصيات ومخالفا بذلك قاعدة أرسطو التى تنص على أن الشخصيات موجودة من أجل الحدث • وليس هذه بالرؤية الصحيحة ، فما زالت الشخصيات موجودة لخدمة الحدث ، غير أن « الحدث » فى رواية ترولوب كامن فى البانوراما الاجتماعية الهائلة التى تبينها الأحداث جميعا على طول العمل • وما يزال التعرف مستمرا يجرى فى النسيج البنائى للشخصية والحوار والتعليقات نفسها دون حاجة الى تحويل مسار الحبكة بغية اضفاء الدرامية على التناقض القائم بين المظهر الخادع والحقيقة الباطنة • وقل مثل هذا تقريبا عن رواية المحاكاة Mimetic Fiction من لدن ديفو (٣١) الى أرنولد بينت (٣٢) . فحين نقرأ صموليت (٣٣) أوجين أوستن (٣٤) أو ديكنز (٣٥) فاننا نقرؤهم من أجل نسيج بناء الشخصية ، وننظر الى الحبكة — اذا ما فكرنا فيها على الاطلاق — على أنها حيلة تقليدية آلية بل وعبثية (كما هى أحيانا فى عهد ديكنز) ، استعين بها لارضاء مطالب السوق الأدبية فحسب •

والاستعانة بالمعقولية لكبح جماح الخيال أمر ظاهر التناقض والتضارب فهو اذ يسعى الى تقييد الخيال فانه فى الوقت نفسه يجعله أكثر مرونة من ناحية تصميمه الفنى • ومن ثم فاننا نجد أن مقدرة الرسام — فى داخلية لوحة واقعية هولندية مثلا — على طلاء سطح القماش الناعم اللامع قد حدت من قوة تصميمه الفنى من ناحية ، وجعلت تناول هذا التصميم الفنى أصعب فى النظرة الأولى من ناحية أخرى • والحق أننا غالبا ما « نقرأ » اللوحات الهولندية بدلا من النظر اليها ، نقرؤها مأخوذين ببراعتها الفنية الفائقة ولكننا نظل فى الوقت نفسه غير متأثرين بالحس الواعى الغالب على بنائها الكلى .

ويكاد الغموض الذى يعترى مصطلح « الخيال » أن يلحق بنـــا ، فحتى الآن ما زلنا نستخدم الكلمة بمعنى القوة البنائية التى يتولد عنها ـ لو تركت هكذا بنفسها ـ روايات صارمة البناء يمكن التنبؤ بنهايتها • وفى هـذا المعنى تحـــدث برنارد شو عن الروايات الخياليـــة Romances التى كتبتها مارى كوريللى (٣٦) بوصفها انتصارا للخيال على العقل • والمغزى الكامن فى « العقل » هنا هو أن القوة البنائية أقل تجليا من قوة الخيـــال التصويرية أو التوليدية Reproductive Power التى تتجلى فى نسيج بناء الشخصيات والتصوير • وليس من سبب يمنع هذه الأخيرة من أن تسمى هى الأخرى خيالا ، فهناك على كل حال نوعان من التعرف يستوليان علينا ونحن بصدد قراءة رواية : الأول هو التعرف المستمر على ما هو مقبول عقلا وصحيح منطقا بالنســبة للتجربة وعلى ما لا يمت للحياة بشبه برغم ما فيه من حيوية الحياة ذاتها . والآخر هو التعرف على ماهية التصميم الفنى أو البناء الكلى الذى نخوض غماره من خلال التعرف على الحبكة Plot واكتشافها •

ولقد دفع تأثير رواية المحــــاكاة النقد الى أن يعتنق النـــوع الأول من التعرف • فكوليردج ـ كما هو معروف ـ عزم على أن تكون ذروة (ســيرته الأدبيــــــة) تطبيقا عمليـــــا لنظريته عن « القـــــوة التركيبية السحرية esemplastic power » أو الطبيعة البنائية للخيال ، فاذا بنا ـ حين وصــلنا الى ذلك الفصل الخطير أو الذروة ـ نكتشف أنه لم يســتطع الوفاء بكتابته • وكانت هناك بلا شك أسباب كثيرة لذلك ، غير أن أحدها هو عدم ايمانه بالخيال بوصفه قوة بنائية على الاطلاق . انه يعنى بالخيال ما أطلقنا نحن عليه القــوة التصويرية ، أى القدرة على اضـــفاء الحياة على نسيج بنـــاء الشخصيات والتصوير • وعلى هذه القوة ينطبق تشبيهه المفضل لها بالكائن العضوى الحى، حيث الوحدة هى « نشاط حيوى » غامض يستعصى على التدقيق والتحقيق • ونقده التطبيقى المولع به منصب على النسيج : فلا يتطرق الى التصميم الفنى أو البناء العام ، أو ما نسميه الثيمة لمسرحية شكسبيرية • أما التوهم Fancy عنده فهو حقا ما يعنيه « بالقوة التركيبية الســحرية esempiastic power »

التى يميل الى الاعتقاد بأنها آلية . ومفهومه للتوهم بوصـــفه حالة من التذكر متحررة من الزمان والمكان تتلاعب بالثوابت والمحـــددات ، وصف يبعث على الاعجاب للحكاية الشعبية فى تنائيها عن المجتمع ومحصلتها من الموضوعات الدالة المتباينة التداخل interchangeable motifs (٣٧) . وهكذا يقع كوليردج فى براثن تقاليد الطبيعية النقدية Critical Naturalism (٣٨) التى تضع قيمتها على أساس من الاتصال المباشر بين الفن والطبيعة تلك التى نحس بها دوما فى نسيج رواية المحاكاة .

وليس هناك ما نأخذه على الطبيعة النقدية فيما تذهب اليه من غلو ، الا انها تغمط مشاعرنا حقها فى الاحســـــاس بالبناء العام لعمل روائى ما . ولن نحاول ـــ مع ذلك ـــ اتمام ما ذهب اليه كوليردج ولم يكمله ، أو نقض منطلقات أفكاره ، أو الدخول فى متاهات مصطلح التــوهم وغيره من المصطلحات التقليدية المغالية ، لأن هذا كله قد يشق اتجاها نقديا جديدا بدلا من تطوير دراسة النقد المتـــــاح (٣٩) .

وغاية الأمر أننا نحس فى التناول المباشر لعمل روائى جديد علينا بوحدته التى نستمدها من استمراريته التى تغرى بالمتابعة . وكلما صار العمل مألوفا تلاشى هذا الاحساس بالاستمرارية فنتحول الى التفكير فيه على أنه سلســـلة متقطعة الحلقات يصلها ببعضها شىء يستعصى على التحليل النقدى . ولا تسلم هذه الوحدة قيادها وتخضع للدراسة النقدية الا حين تبرز لنا صورة وحــــدة « الثيمة theme » ـــ كما قدمنا فى تعريفنا لها ـــ حين نستطيع أن ندرســـــها دفعة واحدة ، وحيث نباشرها عادة من خلال بعض التعرف الحاسم على الحبكة ومن ثم فاننا بحاجة الى ضرب تكميلى من النقد يمكننا من فحص البنـــاء الكلى للرواية بوصفه شيئا غير آلى وغير ذى أولوية مطلقة ، ولذلك كانت دراســــة الأسطورة بوصفها ثيمة العمل الروائى وجماع وحدته .

★ ★ ★

ونعنى أولا بالأسطورة ، كما قدمنا فى البداية ، نمطا معينا من القصة : انها قصة تكون بعض شخصياتها الرئيسية آلهة أو كائنات أعظم قوة من الانسان.

ومن النادر أن تضعها فى مكان من التاريخ : حيث يتبوأ الحدث الأساسى فيها مكانا فى عالم « يتجاوز أو يسبق الزمن العادى in illo tempore » على حد تعبير ميرسيا الياد Mircea Eliade . ومن ثم فانها ، كالحكاية الشعبية اطار قصصى مجرد . تستطيع الشخصيات فيها أن تفعل ما تشاء ، أى كما يريد قاص القصة : فليس ثمة من ضرورة كى تكون مقبولة عقلا أو منطقية فى بواعثها وأسبابها . والأشياء التى تحدث فى الأسطورة هى نفسها الأشياء التى تحدث فى القصص فحسب ، حيث هى عالم أدبى مستقل . وهكذا يجد الكاتب الروائى فى الأسطورة ما يجده فى الحكايات الشعبية من افتتان وسحر طبيعى . انها تضع بين يديه اطارا سالف الاعداد يغمره جلال القديم ، وتتيح له أن يكرس كل قدراته لاحكام تصميمه الفنى أو بنائه العام . ومن ثم كان توظيف جيمس جويس (٤٠) وجان كوكتو (٤١) للأسطورة ، كتوظيف توماس مان (٤٢) للحكاية الشعبية ، يسير متوازيا مع ما ساد الرسم المعاصر من توظيف المجرد abstraction والوسائل الأخرى لتأكيد التصميم الفنى أو البناء العام ، وكان اهتمام الكاتب المعاصر بطقوس الخصب البدائية يسير متوازيا مع اهتمام فنان النحت المعاصر بأعمال النحت الخشبى البدائية .

ومع ذلك هناك صلة هامة بين الأسطورة والحكاية الشعبية . فالأساطير ، مقارنة بالحكايات الشعبية عادة ما تكون على درجة خاصة من الجدية : فيعتقد أنها « قد حدثت بالفعل » ، أو أنها ذات مزايا نادرة تفسر ملامح معينة كالطقوس مثلا . وعلى حين تباين الحكايات الشعبية ببساطة فى موضوعاتها الدالة motifs داخليا وتتحول الى متفرقات وأشتات ، تبدى الأساطير ميلا عجيبا نحو التلاحم قاصدة الى اقامة أبنية أكبر . فلدينا أساطير الخلق ، وأساطير الهبوط والفيضانات ، وأساطير المسخ وموت الآلهة ، وأساطير الرؤيا والنبوءة ، حيث ينحو كتاب الكتب المقدسة أو جامعو الأساطير مثل أوفيد Ovid (٤٣) منحى تصنيفها فى سلسلة . وبينما يندر أن تكون الأساطير ذاتها تاريخية ، فانها تبدو قادرة على اعطاء شكل مستقل ومتكامل من التقاليد التراثية التى ينتج عنها الغاء الحدود الفاصلة بين الأسطورة وسيرة التاريخ الماضى ، والتاريخ الحق الذى نجده عند هومير Homer وفى كتاب (العهد القديم) .

والأسطورة ، بوصفها نمطا للقصة ، هي ضرب من فن القــول ، وتنتمى الى عالم الفن · وتتناول كالفن — على عكس العلم Science — العالم الذى يبدعه الانسان لا العالم الذى يعتزمه الانسان وينشده · والشكل الكلى للفن — كمـا يقال — هو عالم مضمونه طبيعى وشكله انســـانى ، ولذلك كانت « محاكاة » الفن للطبيعة تمثلا للطبيعة فى أشكال انسانية · وعالم الفن انشائى فى الأصل والانطباع ، وهو عالم تستمر فيه الشمس فى الشروق والغروب قبل أن يفسر العلم شروقها وغروبها بأنه ضرب من الأوهام · كذلك الأسطورة حين تحـاول عامدة وبصورة مقننة أن ترى الطبيعة فى هيئة انسانية : انها لا تهيم على وجهها فى الطبيعة وتتلاشى فيها كما تفعل الحكاية الشعبية .

والرابطة التى تجمع بين الشكل الانسانى والمضمون الطبيعى فى الأسطورة كامنة فى شخصية الاله فليست رابطة قصص الآله فايثـون Phaethon (٤٤) بالشمس والآله انديميون Endymion (٤٥) بالقمر هى التى تجعل منها أسـاطير لأننا قد نجد حكايات شعبية من هذا النوع ، بل هى صلتها القوية بحشد هائل من القصص رويت عن أبوللو Apollo وأرتميس Artemis (٤٦) ، التى تضعها فى مكانها الملائم من نظام الحكايات المتنامى والمتعاظم الذى نسميه الأســطورة Mythology . وكل أسطورة مولدة تميل الى استكمال ذاتها ، وتشير الى عالم تمثل فيه « الآلهة » الطبيعة كلها فى شكل انسانى ، وتمثل فى الوقت نفسه الانسان بكل ما يموج فيه من تدبر فى مصيره وحـــدود قوته وارادته ، ومدى آماله وأشواقه · وقد تتطور الأسطورة عن طريق التنامى والتعاظم كما فى اليونان ، أو عن طريق التصنيف الصارم واستبعاد المواد غـــير المطلوبة كما عند بنى اسرائيل ، بيد أن الغاية فى كلتا الثقافتين هى الاتجاه نحو محيط لفظى من التجربة الانســـانية ·

ان المبدأين الكبيرين اللذين تستعين بهما الأسطورة فى تمثل الطبيعة مع الشكل الانسانى هما القياس والمماثلة analogy and identity : فالقيـاس يحدد النظائر بين الحياة الانسانية والظاهرة الطبيعية ، والمماثلة تخرج لنـا « الآله الشجرة » . وتقبض الأسطورة على العنصر المبدئى فى البناء العام الذى

تطرحه الطبيعة ــ كالدورة الزمنية كما نعرفها فى اليوم بطلوع الشمس ، وفى السنة بتعاقب الفصول ــ فتمثله الدورة الانسانية للحياة والموت ، ثم يأتى (عن طريق القياس مرة أخرى) اعادة الميلاد · وفى الوقت نفسه تنتج المفارقة ، بين العالم الذى يحيا فيه الانسان والعالم الذى يتمنى أن يعيش فيه ، حالة جدلية dialectic فى الأسطورة ، ينفصل على أثرها الواقع الى نقيضين : الجنة والنار كما فى كتاب (العهد الجديد) وكتاب أفلاطون (فايدو Phaedo)[٤٧]

ثم يأتى توظيف الأساطير مرة أخرى بوصفها رموزا للعلم أو للدين أو للأخلاق : انها تنشأ فى المقام الأول معبرة عن طقوس أو قوانين ، أو تكون شواهد أو رموزا تجلو موقفا أو وجهة نظر معينة ، كما فى أساطير أفلاطون أو أسطورة أخيل Achilles عن وعائى زيوس فى نهاية الاليـاذة[٤٨] · فاذا توطنت الأساطير واستقرت بنفسها فانها قد تفسر عقائديا أو مجازيا بطرق لا تعد ولا تحصى ، كما هو شأن الأساطير المتعارف عليها على مر القرون ·

ولما كانت الأساطير قصصا ، فانها تحمل بداخلها « ما تعنيه » فى ثنايا ما تنطوى عليه من حوادث · وليست هناك ترجمة لأسطورة ما من لغتها الى لغة أخرى تستطيع أن تقف ندا كفؤا فى مواجهة معناها · فالأسطورة قد تروى مرة ومرات ، وقد يدخلها التحوير أو الزيادة ، وقد تكتشف فيها أنماط وصيغ عديدة ، غير أن حياتها هى دائما الحياة الشعرية للقصة لا الحياة الأخلاقية لموعظة بينة هى من قبيل تحصيل الحاصل · وحين تخلع مجموعة من الأساطير كل صلة بالعقيدة ، تصبح أدبية خالصة كما صنعت الأساطير الكلاسيكية فى أوربا المسيحية غير أن هذه المرحلة لا تتأتى الا اذا كانت الأساطير نفسها أدبية فى بنائها بطبيعتها ، وسواء اعتقدنا دينيا فى التفسير المطروح للأساطير أو لم نعتقد ، فلن يتأثر البناء الأدبى لها على الاطلاق .

وهكذا تقدم الأسطورة الخطوط العامة الأساسية ومحيطا من عالم لفظى يملؤه الأدب فى مرحلة متأخرة حيث الأدب أكثر مرونة من الأسطورة ، وأقدر على ملء هذا العالم تماما : فقد يتناول الشاعر أو الكاتب الروائى مجالات فى الحياة الانسانية بعيدة كل البعد عن عالم الآلهة الضبابى ، والخطوط العريضة

الهائلة للقصة فى الأسطورة . ولكن الأسطورة فى كل الثقافات تندمج فى الأدب وتنشأ معه بصورة تخفى عن مداركنا . (فالأوديسا) بالنسبة لنا عمل أدبى ، ولكن ريادتها تاريخ التراث الأدبى ، وأهمية الدور الذى تلعبه الآلهة فى أحداثها وتأثيرها على الفكر الدينى فى اليونان فى تاريخ لاحق ، كل أولئك معالم مشتركة بين الأدب المصطلح عليه والأسطدرة ، وتبين أن الفرق بينهما هـــو فرق زمنى لا فرق بنائى . ويعى رجال التربية الآن أن الطريقة الفعالة لتدريس الأدب ينبغى أن يكون باستعراض تاريخه ملخصا بدءا من طفولته الأولى فى أحضان الأسطورة والحكايات والسير الشعبية .

ومن ثم فاننا ينبغى أن نتوقع أن يكون هنـــاك نتاج أدبى كبـــير ينبثق مباشرة من أساطير محددة كقصـــائد درايتـــون Drayton وكيتس Keats عن انديميون التى تنبثق من أســـطورة الفتى اليونانى انديميون (٤٩) . بيد أن دراسة الصلات بين الأدب والأسطورة لا تكون مقصـــورة على علاقة الطرف الواحد بالآخـــر .

ففى المقام الأول نرى أن الأسطورة ــ بوصفها بناء يحدد المعتقدات الدينية والتراث التاريخى والافتراضات التخمينية حول الكون فى مجتمع من المجتمعات، أو باختصار كل نطاقات التعبير اللفظى فيه ــ هى مهد الأدب الذى ما زال يتردد عليه ويرتاده قطاع عريض من الشعر . وفى عصر لا يكاد الشعراء ــ الذين هم أيضا مفكرون (ولنتذكر أن الشعراء يفكرون بالمجازات والصور لا بالفرضيات) والذين هم مشغولون بأصل الانسان ومصيره وآماله ، وبكل ما يتعلق بالخطوط العريضة الكبرى فى حياته والتى بمقدور الأدب أن يعبر عنها ــ هؤلاء الشعراء لا يكادون يجدون ثيمة أدبية لا تتوافق مع الأسطورة . وكانت نتيجة هذا ذلك النتاج الهائل من الشعر الأسطورى (أو الأسطوشعرى) فى أشكال ملحميـــة وموسوعية يستخدمها كثير من الشعراء المبرزين . والشـــاعر الذى يعتنق الأسطورة اعتقادا ، كما اعتنق دانتى وميلتون المسيحية ، سوف يستخدمها استخداما طبيعيا، أما الشعراء الذين يخرجون عن ربقة هذا التقليد فانهم يلجأون الى أساطير أخرى توحى وتلمع لما يمكن الاعتقاد به ، كمـــا استوحى جوته

وفيكتور هوجو وشيللى وييتس اقتباساتهم من الطرق الروحية والأسطورية فى التراث الكلاسيكى ٠

وكذلك يصير المبدأن البنائيان للأسطورة المكونان من القياس والمماثلة فى الوقت الملائم مبدأى الأدب البنائيين أيضا : ان ذوبان دورة الطبيعة فى الأسطورة يمدها باثنين من هذه البناءات : الحركة المتصاعدة التى نجدها فى أساطير الربيع أو الفجر ، وأساطير الميلاد والزواج والبعث ، والحركة المتهابطة التى نجدها فى أساطير الموت والنسخ أو التضحية ٠ هاتان الحركاتان تظهران كرة أخرى فى الأدب بوصفهما المبدأين البنائيين للملهاة والمأساة فيه ٠ ثم ان القياس الجدلى فى الأسطورة الذى يجعل الفردوس أو الجنة فوق عالمنا وجهنم أو الجحيم تحته يعود للظهور كرة أخرى فى الأدب على صـــورة العالم المثالى المخلد فى الأدب الرعوى والقصص الرومانسى ، والعالم العبثى الباخع المقهور فى أدب السخرية والهجـــــاء ٠

نخلص من هذا الى أن العلاقة بين الأسطورة والأدب هى علاقة مبنية على دراسة أجناس الأدب وتقاليده ٠ وهكذا تصل التقاليد مرثية الرعاة (ليسداس Lycidac) (٥٠) بفرجيـل Virgil (٥١) وثيوقريطس Theocritus (٥٢) ، ومن هناك تصلها بأسطورة أدونيس (٥٣) ٠ وهكذا أيضا ترجع التقاليد فى الحبكة غير المعروفة الأصل التى تنطلق منها روايتا تشارلز ديكنز (توم جونز Tom Jones) و (أوليفر تويست Oliver Twist) (٥٤) الى تركيبـــة الكوميديا لدى ميناندر Menander (٥٥) ومن هناك تعـــود الى يوريبيدس Euripid (٥٦) ، ثم الى أساطير العثور على موسى (٥٧) وبيرسيوس Perseus (٥٨) ٠

وفى نقدنا للأسطورة ينبغى ، ونحن نتناول الثيمة أو البناء العام للرواية، أن نعزل هذا العنصر فى العمل الروائى ، أى عنصر التقاليد الذى يجرى فى عروق الأعمال الأخرى التى تشاركه نفس المرتبة . ولنضرب مثالا على ذلك : اننـــا نستطيع حين نبـــدأ رواية جين أوستن (الكبرياء والتعـــالى Pride and Prejudice) (٥٩) أن نرى من فورنا أن قصـــة تسير على تلك الوتيرة المميزة ليس من المحتمل أن تنتهى بمأساة أو مشجاة Melodrama (٦٠) أو سخرية لاذعة

، أو نهاية حب متقلب وغرام مشبوب . انها تنتمي بوضـــوح الى الجنس الذى يندرج تحت مصطلح « ملهاة Comedy » ، ولن تصيبنا الدهشة حين نجد فيها الملامح التقليدية للملهاة مثل المحب الأحمق ذى الفنى واليسار الذى يؤيده أحـد الوالدين ، والمتاقق الصراح ، وسوء الفهم الناشب بين الشخصيات الأساسية الذى يزول فى نهاية المطاف ، والزيجات السعيدة التى تقع لمن يستحقونها . هذا الشكل الكوميدى التقليدى فى رواية (الكبرياء والتعالى) يشبه الى حد ما شكل السوناتا Sonata (٦١) فى سيمفونية لموزارت . ان وجوده هناك لا يعلل أو يفسر اية مزية من مزايا الرواية ، بل يفسر بناءها التقليدى بوصفه مختلفا عن بنائها الفردى . ومن المقرر أن يؤدى بنا الاهتمام الجاد ببناء رواية (الكبرياء والتعالى) الى دراسة شكل الملهاة الذى تجسده الرواية بتقاليده التى رسخت معالمها منذ بلوتس P.autus (٦٢) حتى الآن . ولسوف تعود بنا هذه التقاليد الى الأسطورة . فاذا ما قارنا حبـــكة تقليدية لمسرحية من مسرحيات بلوتس بالأسطورة المسيحية التى تحكى عن استرجاع ابن لعروسه استرضاء لوالده ، فسوف نرى أن الأسطورة المسيحية قد وصفت بدقة من وجهة نظر أدبية على أنها كوميديا الهية .

وحيثما وجدنا توظيفا صارخا للأسطورة فى الأدب ، وحينما يحاول كاتب التصريح بما ينعقد عليه جل اهتمامه من أساطير ، فاننا يجب أن نتخذ هذا دليل اثبات وتأييد لدراسة الأجناس والأشكال التراثية التى يستخدمها ويوظفها . فقصة مريديث (الأنانى The Egoist) (٦٣) التى تدور حول فتاة هربت بشق الأنفس من الزواج برجل أنانى هى قصة حافلة بالاشارات الصريحة والضمنية فى ثنايا التصوير الى الأسطورتين اللتين تعدان مثـلا على التضحية الأنثوية فى حكايتى أندروميدا Andromeda (٦٤) ويفجينى Iphigeneia (٦٥) . وما كانت مثل هذه الاشارات لتصبح بذات قيمة ولغاية لولا أنها مؤشرات أو الماعات من المؤلف على وعيه بالشكل التراثى للقصة التى يرويها .

وما يصدق فى الأسطورة يصدق أيضـــا فى الشعر ، فاذا كان عمـــادا الأسطورة هما : القياس والمماثلة، فانهما يعاودان الظهور فى الشعر فى الصورتين

المألوفتين للكلام : التشبيه والاستعارة • فالأدب كالأسطورة هو بوجه عام فن القياسات المضللة والمماثلات المغالطة ، ومن ثم نجد الشعراء عامة والشباب منهم خاصة يلجأون غالبا الى الأسطورة طلبا للرحابة التي تتيحها لهم فى التصوير الشعرى الطليق • فلو كانت مسرحية شكسبير (فينوس وأدونيس Venus and Adonis) (٦٦) هى ببساطة قصة فتاة طائعة وفتى مكره ، فان كل وسائل القياس والمماثلة فيها كانت ستضيع سدى دون اكتشاف أو تحقق: أى أن التصوير الخيالى البليغ المناسب للموضوع الأسطورى فيها كان سيصبح ضربا من المبالغة غير المقبولة ، خاصة فيما يصح أن نطلق عليه « التصوير المتعاطف أو المتجانس Sympathetic imagery » ، وهو ترابط الحياة الانسانية مع حياة الطبيعة أو امتزاج الانسان بمظاهر الطبيعة من حوله ، كما يوضح هذان البيتان فيهما :

وليس ثم من عشب ، وليس ثم من غصن وأوراق
الا ارتوى من دماه ، وجاد بفيض النزف من أجله

وفى أقصى النقيض من مثل هذا الاستخدام المتعمد للأسطورة نجد أنصار الواقعية أو الطبيعية يميلون الى اضفاء الوحدة والحياة الخيالية على شىء ما قريب الشبه بتجربتنا العادية فى الحياة اليومية • فتبدأ النزعة الواقعية غالبا بالترخص فى استعمال اللغة والتغاضى عن الصلات المباشرة بالأسطورة التى تنهض دليلا على الوعى بالتراث الأدبى • ولقد أحس ورد زوورث Wordsworth مثلا أن الأثرين التراثيين : فويبوس Phoebus (٦٧) وفيلوميلا Philomela (٦٨) كانا صائرين الى ابتذال من كثرة الاستخدام فى زمانه بوصفهما اشارتين على الشمس وطائر القمرى،وأنه من الأفضل للشعر أن يتخلص من هذه الاشارات المصطنعة . لكن كانت النتيجة — كما عرف وردزوورث بعد ذلك بوضوح — أن اغفال الاستخدام الأسطورى المباشر لا يمكن أن يتم الا باعادة استخدام الصيغ الأسطورية نفسها فى لغة جد عادية ، كما تكشف أبياته التالية :

الفردوس والجنان
والمروج العلوية السعيدة — كتلك التى

في عرض المحيط الأطلسي ترى — لم تكون
ذكـــرى وتاريخـــا فحسب لما مضى ،
أو روايــــة للذى قط لم يحـــدث ؟
واللب الأريب لـــــدى الانســــان —
ممزوجـــا بهـــذا الكـــون ذى الرحب ،
فى حب وعاطفـــــة نبيـــــلة —
واجـــد تلك المجــــالى الفاتنــــات
انجازا بســـــيطا لليوم العادى المألوف (٦٩)

ولقد أطلقت فى مكان آخر على هذا الاستخدام الأسطورى غير المباشر اسم « الاستبدال displacement » . وأعنى به التكنيك الذى يســتخدمه الكاتب كى يجعل قصته مقبولة عقلا ومسببة منطقا أو متساوقة أخلاقا ، أى باختصار تشبه الحياة . ولقد سميت ذلك « الاستبدال » لأسباب كثيرة ، غير أن أحـد هذه الأسباب هو أن حسن تلقى المعقول هو ملمح من ملامح الأدب الذى يؤثر فى المضمون فحسب . ولما كانت الحياة تمثل تواصلا ، فان أى اختيار منها لا يمكن الا أن يكون على قدر من المعقولية ، حيث « من الســهل الاستمساك بالمعقولية a tranche de Vie » كما يقال ، بيد أن الحياة لا تعرف كثيرا من النهايات المعقولة الا فى حالة الموت . وحتى النهاية المعقولة لا تتم بالضرورة شكلا ، اذ ان الكاتب الواقعى سرعان ما يجد أن متطلبات الشكل الأدبى والمضمون المعقول فى صراع دائم وتعارض مستمر . وكما أن المجاز الشعرى هو دوما عبث منطقى ، فكذلك بل تقليد موروث للحبكة فى الأدب هو ضرب من الجنون . وما الوعد المتهور يصدر عن ملك ، وغيرة الديوث ، وشعار « عاشوا فى التبات والنبات » ، ونهاية الزواج ، والتلاعب فى النهايات الســعيدة للملهاة عامة ، وكذلك التلاعب فى النهايات الساخرة فى الروايات الواقعية الحديثة التى لا تمليها أية ملاحظة ذكية لحياة الانسان وسلوكه — ما كل هؤلاء الا لغاية واحدة وهى أنها أدوات قصصية .

والشكل الأدبى لا يأتى من الحياة ، بل يأتى من التراث الأدبى ، ومن

ثم من الأسطورة على وجه القطع واليقين • ففى الواقعية المعتدلة — كما لاحظنا فى روايات ترووللوب Trollope (٧٠) تكون الحبكة غالبا محاكاة تهكمية لحبكة تراثية Parody Plot (٧١) • ومن المفيد أن نلاحظ أيضا أن الاقبال الشعبى العارم انما هو على أشكال كالقصص البوليسية المثيرة ، وقصص الخيال العلمى والمسلسلات الهزلية والأشكال الفكاهية كقصص ب • ج • وودهاوس P.G. Wodehouse (٧٢) وكلها — بتقاليدها وأساليبها الصارمة كالحكاية الشعبية نفسها — أعمال « ذات خيال تركيبى خالص esemplastic » وتعرف recognition يسهل التنبؤ به والوقوف عليه كما نقف على الوقفات Caesura فى الشعر الأوغسطى البسيط (٧٣) •

وهناك صعوبة فى الانتقال من هذه النقطة تأتى من وجود مصطلح أدبى يتطابق مع كلمة « أساطير Mythology » • ونجد من العسير أن نتصور الأدب بوصفه نظاما من الكلمات ، وبوصفه نظاما خياليا موحدا يمكن دراسته كلية عن طريق النقد • فاذا كان لدينا مثل هذا التصور للأدب فسوف نرى بالفعل أن الأدب بكليته يعطى اطارا أو سياقا لكل عمل أدبى على حدة ، تماما كما تعطى الأساطير الناضجة اطارا أو سياقا لكل أسطورة فيها . وفضلا عن ذلك ، ولكون الأساطير والأدب يشغلان نفس الفراغ اللفظى — اذا جاز التعبير — فان الاطار أو السياق فى كل عمل أدبى يمكن العثور عليه فى الأساطير أيضا حين يصح فهمنا لتراثها الأدبى (أى تراث الأساطير الأدبى) • ومن السهل نسبيا أن نرى موقع الأسطورة فى سياق الأساطير ، ومن ثم تكون احدى الفوائد الكبرى للنقد الأسطورى هى أنه يمكننا من فهم الموقع المناظر لعمل أدبى فى سياق الأدب بكليته •

ان وضع الأعمال الأدبية فى سياقاتها يعطيها بعدا هائلا له وقعه وتميزه (وان اعترض معترض على اطلاق هذه الأحكام على عواهنها ، فاننى أمضى قائلا : ان تحديد السياق يميز الخبيث من الطيب فى الأعمال الأدبية ، حيث يضع العمل الأدبى الزائف أسفل سافلين ويرفع العمل الأدبى الحق مكانا عليا) • هذا الوقع المتميز لكل عمل أدبى — والذى يستقبل ويردد أصداء أعمال أخرى على شاكلته فى الأدب كلية ، وينساب مترقرقا الى بقية الأدب ، ومن هناك

الى الحياة — هو الذى غالبا ما يطلق عليه بطريق الخطأ : المجاز او الرمز . وانما يكون الرمز حين يوصل عمل أدبى بآخر ، أو يوصل بأسطورة من خلال ضرب من تفسير الدلالة والمعنى ، لا عن طريق البناء Structure . وهكذا تتصل قصة (رحلة الحاج The Pilgrim's Progress) رمزيا بالأسطورة المسيحية التى تتناول الخلاص من الآثام (٧٤) ، وتتصل قصة هاوثورن (الوسواس The Bosom Serpent) رمزيا بعدد من الوساوس الأخلاقية فى (سفر التكوين) (٧٥) .

وتتناول مسرحية آرثر ميللر (البوتقة The Crucible) — كما قدمنا محاكمات مدينة « سالم » فى ولاية ماساشوسيتس فى تهم ممارسة السحر والشعوذة بطريقة توحى أيضا لجمهورها المعاصر بالحركة المكارثية فى أمريكا . وهذه الصلة ذاتها رمزية . ولكن اذا كانت (البوتقة) ما تزال تأخذ بألباب جماهير المسرح بعد انقضاء موضوع المكارثية ، وبعد أن صارت هى ومحاكمات مدينة « سالم » فى ذمة التاريخ ، فمن الواضح أن ثيمة مسرحية (البوتقة) ستظل صالحة على توالى العصور للاستلهام فى الأدب ، بحيث تشكل أية حمى اجتماعية فى الحاضر والمستقبل الموضوع الرئيسى فيه . ومع ذلك فان الحمى الاجتماعية ليست شكل الثيمة نفسها بل هى مضمونها الذى ينتمى الى جنس مأساة التطهير أو الانتصار Purgatorial or Triumphant Tragedy وكما يحدث دائما فى الأدب يكون المفتاح المباشر والوحيد لشكل هذه المسرحية الأسطورى كامنا فى عنوانها (٧٦) .

★ ★ ★

نوجز ما سبق فيما يلى : اننا فى التناول المباشر لعمل أدبى جديد نعى استمراريته أو قوته المتحركة فى الزمان . وبقدر ما نزداد معه تآلفا وعنه ابتعادا ، يكون تحول العمل وانكسار مساره الى سلسلة متقطعة من لطائف التعبير ، وأجزاء من التصوير الحى ، والتشخيص المقنع ، والحوار الذكى وما شابه ذلك . وتقع دراسة هذه الظاهرة فى دائرة ما أطلقنا عليه الطبيعية النقدية Critical Naturalism (٧٧) او التعرف المستمر وهو : احساس خلق جديد .

للحياة ، خلق حاد مركز ، فيما نباشره ونتناوله من الأدب الروائى • غير أنه يبقى هناك احساس بالوحدة فى التناول الأول لم يستطع هذا النوع من النقد (الطبيعى) أن يحيط به • ولذلك فاننا بحاجة الى أن ننتقل من نقد « التأثيرات » الى ما يمكن أن نسميه « نقد الأسباب » ، وبخاصة الأسباب الأولى التى بها ينهض العمل ويتماسك • أما كون هذه الوحدة متاحة للدراسة النقدية كما هى متاحة للتناول المباشر فأمر يشى به عادة تعرف جاسم يكون هو الحد الدال والعلامة المميزة على الوحدة الحقيقية — لا الشكلية — فى البناء العام . تلك هى الأداة النقدية الحاسمة التى تفصل بين التجربتين فى تناول العمل الأدبى (التناول المباشر ، والتناول النقدى) • ومن ثم كانت الروايات التى على شاكلة روايات ترولوب Trollope التى تفتن الطبيعية النقدية على وجه الخصوص غالبا ما تقلل من شأن هذه الأداة ، بل تتلاعب بها ، فتظهر أعلى درجة من « الاستبدال displacement » مع الأسطورة وأدنى الصلات مباشرة ووعيا بها •

ومع ذلك اذا مضينا فى دراسة ثيمة أو شكل عام فى رواية فسوف نجد أنها أيضا تنتمى الى تقليد أو تصنيف يوجد فى الملهاة والمأساة • ذلك هو التصنيف الأدبى لأجناس الأدب ، الذى سوف يقودنا الى طريق مسدود الا اذا تحققنا أن الأدب ليس سوى أساطير أعيد تجميعها،وأن عناصر البناء فيه تستمد كيانها من الأساطير . وهنا نستطيع أن نرى فى الأدب كيانا واحدا معقدا هو نفس ما نراه فى الأسطورة من كيان أكثر بساطة وسذاجة لا يعدو كونه حشدا كليا من الابداع اللفظى • وما فى الأدب من شىء ذى شكل وهيئة الا وله شكل أسطورى مناظر هو الذى يأخذ بأيدينا الى مركز هذا الحشد من البناء أو الكيان اللفظى • وبقدر ما تنصرف الطبيعية النقدية الى دراسة تعانق الأدب مع الحياة ، وملاءمة الكلمات للأشياء ، يبتعد بنا النقد الأسطورى عن « الحياة » الى عالم أدبى مستقل فى كيانه وذاته هو هذا البناء الأدبى • بيد أن الأسطورة — كما قدمنا فى البداية — تعنى أشياء كثيرة الى جانب البناء الأدبى ، وليس عالم الألفاظ والكلمات بالعالم المستقل تماما فى ذاته وكيانه .

★ ★ ★

الحواشي والتعليقات على الفصل الثاني

(ينبغي أن أعترف أن هـذه الحواشي والتعليقات جميعا من اجتهادى ، ولذلك فهى مسؤوليتي خالصة) ٠

« المترجـم »

١ ــ ترجمة كلمة Theme ترجمة حرفية بمعنى : الموضوع العام ، أو موضوع البحث ، سوف تؤدى الى خلط واضطراب ٠ وأتفق مع الدكتور ابراهيم حمادة (معجم المصطلحات الدراميـة والمسرحية ــ ط ٠ دار الشعب ، القاهرة ١٩٧١) بأنه من المستحسن تعريبها الى « ثيمة » خاصة أنهـا صارت مألوفة لدى غالبية المثقفين العرب ٠ وعلى ذلك تكون الثيمة هى الفكرة الأساسية التى تسود العمل الفنى ــ انها موضوعه من البدء الى الختام ٠ والثيمة الدرامية هى المفهوم المجرد الذى يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثله فى شخصيات وأحداث٠ وهى تفترق عن الموضوع Subiect فى أنها كلية ومجسدة ، على حين أن الموضوع فرعى مجـرد ٠ والثيمة ــ كما سيرد بعد ذلك ــ مصطلح نقدى ٠

٢ ــ الحبكة أو العقدة هى العنصر الأساسى فى الأجزاء الدرامية التى تحدث عنها أرسطو فى معرض تحليله لتركيب المأساة اليونانية ، وهى التى أطلق عليها كلمة Mythos ٠ والمقصود بها هو التنظيم العام للمسرحية ــ أو أى عمل روائى ــ بوصفه كائنا متوحدا ، انها عملية هندسة الأجزاء المسرحية ــ أو الروائية ــ وربطها بعضها ببعض ٠ والحبكة الدرامية أو العقدة فى المفهوم الأرسطى لها بداية ونهاية ٠ والاتصال بين حادثة وأخرى فى تلك الحكاية الرئيسية التى تسمى « الحبكة » ينبغى أن يقوم على الاحتمال والمعقـولية ٠

٣ ــ سير وولتر سكوت W. Scott (١٧٧١ ــ ١٨٣٢) هو الروائى الاسكتلندى الشهير صاحب الأعمال الروائية التى استلهم فيها التاريخ الانجليزى ، وجاءت مزيجا من التاريخ والمغامرة والحب . وسوف يناقش المؤلف فيما بعد احدى رواياته مستشهدا بها على انسياب « الموضوع الدال Motif » فى بعض الأعمال الروائية منذ فجر الأدب حتى الآن . (انظر الحواشى والتعليقات بأرقام ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

٤ ــ مسرحية (الملك جــون The Life and Death of King John) مسرحية تاريخية يعتقد أن شكسبير ربما كتبها على أساس مسرحية أخرى بعنوان (العصر المتقلب للملك جون ملك انجلترا) عام ١٥٩١ ، وتاريخ المسرحية غير مؤكد ، وان كان النقاد يرجحون أنها كتبت بين عام ١٥٩١ وعام ١٥٩٨ م .

الماجنا كارتا Magna Carta تعبير لاتينى يعنى (العهد الكبير) وهى أخطر وثيقة فى تاريخ الحرية والحقوق المدنية فى القانون الانجليزى ، وقد صدرت فى عهد الملك جون عام ١٢١٥ م أمام خطر وقوع الحروب الأهلية ، ونالت هذه الوثيقة تغييرات وتعديلات بعد صدورها ، وخاصة فى عصر الملك هنرى الثالث .

٥ ــ انظر الهامش رقم (١) .

٦ ــ مسرحية (البوتقة) لآرثر ميللر الكاتب الأمريكى الشهير المولود فى عام ١٩١٥ ظهرت عام ١٩٥٢ م ، وتدور حول المحاكمات التى انعقدت فى مدينة « سالم Salem » بولاية « ماساشوسيتس » الأمريكية لبعض سكان المدينة بتهم ممارسة السحر والشعوذة عام ١٦٩٢ ، والتى حكم على تسعة منهم بالاعدام شنقا فى غمرة الهوس والتعصب السائدين . وتوظف المسرحية هذا التراث التاريخى الأمريكى وتتخذه قناعا لفضح الحركة المكارثية التى سادت أمريكا فى الخمسينيات من هذا القرن التى اضطهدت بعض المثقفين الأمريكيين واتهمتهم بالشيوعية ومنهم أرثر ميللر نفسه .

٧ — The Rime of The Ancient Mariner (قصيدة نظمها صمويل تيلور كوليردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤) وظهرت فى كتاب (قصائد شعبية غنائية Lyrical Ballads) الذى وضعه بالاشتراك مع صديقه الشاعر وليام وردزوورث (١٧٧٠ — ١٨٥٠) . وتتناول القصيدة قصة ملاح قديم يلقى ثلاثة من الشباب المتأنق وهم فى طريقهم الى وليمة زواج ، ويحتجز واحدا منهم ليحكى قصته : ان سفينته عصفت بها الأنواء وجمحت بها الى القطب الجنوبى ، وحين حاصرتها الثلوج ووقفت فى لجة الجليد هبط طائر بحرى هائل من الضباب ، حيث قوبل بالحفاوة والترحاب ، واستبشروا به خيرا . بيد أن الملاح لأمر ما أطلق عليه النار فى وحشية ، ومن ثم حلت بالسفينة اللعنة .. ومات كل أفراد طاقمها عطشا ما خلا الملاح الذى اهتدى بالقمر .. وما زال ينظر الى جمال خلق الله فى ضوء القمر وسناه الجليل ، ويتوسل بالدعاء والصلاة فى خشوع وخضوع ، حتى تزول اللعنة وتحل السكينة ، وتعود السفينة الى انجلترا فى سلام . ويأخذ الملاح ، حين يعود ، نفسه بالشدة والعقاب كفارة عن اثمه وبغيه ، فيقعد عن الابحار وركوب البحر كى يكون عبرة لمن ينكر أو يتنكر لحب الجمال الكائن فى خلق الله .

٨ — Sartor Resartus تعبير لا تينى يعنى « الرفاء ذا الثياب المرقعة » ، وقد جعله الكاتب الانجليزى توماس كارليل (١٧٩٥ — ١٨٨١) عنوانا لسيرة شبه ذاتية كتبت بأسلوب فكاهى لاذع ونشرت مسلسلة فى Frazer's Magazin (ما بين عامى ١٨٣٣ — ١٨٣٤) وجمعت فى كتاب نشر فى بوسطون (سنة ١٨٣٦) ثم بانجلترا (سنة ١٨٣٨) . ومدار العمل حول أستاذ فيلسوف صاحب نظرية فى « فلسفة الثياب » ترى المجتمع مرتديا ملابس مهلهلة تحتاج الى ترقيع لدى رفاء محنك تحتاج ثيابه نفسها الى ترقيع ! وكأن ذلك أشبه بالمثل العامى المشهور « باب النجار مخلع » .

٩ — قصة (حكاية بائع صكوك الغفران) هى احدى الحكايات فى كتاب جيفرى

تشوسر (١٣٤٥ — ١٤٠٠ تقريبا) : (حكايات كانتربرى Canterbury Tales) ، وفيها يتحدث بائع صكوك الغفران عن شرور النهم والافراط فى الشراب ، والقمار ، وبذاءة اللسان فى شكل قصة عن ثلاثة صعاليك متهتكين خرجوا أيام الوباء بحثا عن « الموت » الذى اختطف واحدا منهم . وبينما هم فى بحثهم يلقون رجلا عجوزا يخبرهم أن « الموت » الذى يبحثون عنه قابع تحت شجرة عينها لهم . فيذهبون وهناك يجدون كنزا من الذهب يحاول كل منهم الاحتفاظ به لنفسه ، فيقتتلون ويقتل بعضهم بعضا .

١٠ — رديارد كيبلنج Rudyard Kipling (١٨٦٥ — ١٩٣٦) شاعر وكاتب انجليزى ولد فى بومباى بالهند ، وبعد أن انهى دراسته وخدمته فى الجيش عاد الى الهند صحفيا ، وله مصنفات كثيرة فى الشعر والقصة والنقد . حصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٧ ، وكان أول كاتب انجليزى يحصل عليها . أما كتابه الذى ألفه للأطفال (١٨٩٥) فهو عن الطفل « موجلى » الذى احتضنه دب اسمه « بالو » وفهد أسود اسمه « باغيرا » . وفيه يتناول كيلنج قانون الغابة والحياة فيها ، متابعة لكتابه الأول (كتاب الغابة الأول The First Jnugle Book) .

١١ — الموضوع الدال motif هو موضوع أو حدث قصصى أو شخصية فكرية أو عبارة تتكرر فى أدب ما أو فى مأثورات شعبية معينة . وقد يتكرر الموضوع الدال فى عدة آداب ، مثال ذلك : شخصية شهرزاد أو قصة دون جوان . وقد يتكرر فى أدب واحد فى عصور مختلفة مثل فكرة الشعر الخالد الذى لا يطويه الزمن فى الأدب الانجليزى منذ شكسبير حتى و.ب. ييتس W.B. Yeats فى القرن العشرين ، وربما تكرر فى الأثر الأدبى الواحد ، وذلك مثل عبارة « ثم أدركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح » فى (ألف ليلة وليلة) انظر :

مجدى وهبة : قاموس المصطلحات الأدبية .

١٢ - (اله الحقول المرمرى The Marble Faun) رواية كتبهـا الكاتب الأمـــريكى ناثانييل هاوثورن Nathaniel Hawthorne (١٨٠٤ - ١٨٦٤ م) الذى يعد واحدا من أهم الروائيين الأمريكيين فى القرن التاسع عشر ، وله روايات عديدة ومجموعة من قصص الأطفال • ونشرت فى عام ١٨٦٠ بانجلترا • وتدور أحداث الرواية فى روما ، أما البطلتان فيها فهما الطالبة الأمريكية « مريام » التى تدرس الفن فى روما ، وصديقتها فى الدراسة « هيلدا » •

و « فاونوس Faunus » هو احد الآلهة التى قدسها الرعاة الاغريق قديما وهو فى الأساطير الرومانية رب الطبيعة والحقول والأنعام .

١٣ - (ايفانهــو Ivanhoe) كانت أول رواية يكتبها « سكوت » فى سلسلة رواياته عن التاريخ الانجليزى عام ١٨١٩ م • أما البطلتان فى هذه القصة فهما « ربيكا Rebecca » الفتاة اليهودية الســمراء التى ضمدت جراح البطل « ويلفريد ايفانهو » والتى أحبته دون أن ينتهى الحب الى زواج ، والأخرى هى الفتاة الانجليزية البيضاء ذات الدماء الملكية « روينــــــا Rowena » والتى تزوجت البطل فى النهاية بفضل مساعى الملك ريتشارد الأول • ومن الجدير بالذكر ان قصة ثاكرى Thackeray بعنوان (ربيكا وروينا) هى متابعة نقدية لحكاية سكوت .

١٤ - (ليسيداس Lycidas) قصـــــيدة كتبها ميلتون عام ١٦٣٧ ، وهى مرثية رعوية فى موت زميل دراسته بكمبردج « ادوارد كنج » الذى كان يتطلع الى أن يصبح شاعرا ورجل دين ، لكنه غرق فى حادث وهو يبحر الى أيرلندا حيث أبرشيته • وفى رثاء ميلتون له يتناول عدم جدوى الحياة لدى الفقيد ، وقلقه العميق على طمـــوحاته التى لم تتحقق ويكشف عن جزءه مما أصاب رجال الدين الذين « تشرئب أعناق قطيعهم الجائع ولا تطعم » وتعد هذه المرثية لدى كثير من النقاد واحدة من المراثى الجميلة فى اللغة الانجليزية ، حيث تجمع بين التقاليد الرعوية لدى كل من الكنيسة والتقاليد الوثنية ، وعملا يتميز بأصالة كبيرة .

١٥ ــ الانقلاب أو التحول فى فن المسرحية Peripety هو التغير الفاجىء الذى يصيب البطل أو يحل بالحدث الرئيسى ، فيحوله من السعادة الى الشقاء ومن السرور الى الحزن • وقد حلل ارسطو فى كتابه (فن الشعر) حبكة المأساة الى ثلاثة عناصر : التعرف والانقلاب أو التحول ، والتأثير •

١٦ ــ (ابرة جامر جيرتون) مسرحية شعرية هزلية نشرت عام ١٥٧٥ م ، اختلف فى نسبتها الى أحد مؤلفين هما : ج• ستيل J. Still أو وليم ستيفنسون W. Stevenson ويقال انها ثانى مسرحية هزلية فى الأدب الانجليزى تكتب بالشعر •

١٧ ــ أوديسوس Odysseus هو أوليس عوليس Ulysses أيضا بطل (الأوديسا) ومن أسمه اشتق عنوانها ، هو ملك جزيرة ايثاكا وأحد القادة الأبطال فى حرب طروادة • أما الندبة الباقية من أثر لجرح قديم فى قدمه التى اشتهر بها ، فهى التى كشفت عنه ، وكانت سببا فى تعرف مربيته عليه •

أما علامة قابيل فهى التى جعلها الرب على جبهته بعد أن قتل أخاه هابيل وصار طريدا كى تحميه من القتل ، كما جاء فى العهد القديم (سفر التكوين ــ اصحاح ٤) :

« وجعل الرب لقايين (قابيل) علامة لكي لا يقتله كل من وجده » •

١٨ ــ هنرى جيمس (١٨٤٣ ــ ١٩١٦) واحد من أعظم الكتاب الأمريكيين وأبعدهم تأثيرا حتى اليوم ، وهو صاحب أسلوب متميز فى الكتابة ، خاصة فى كتابة الروايات قد يبدو للقارىء المعاصر أسلوبا محددا ومقيدا، بكل ما يحمل من مضامين اجتماعية لا تثير الاهتمام • غير أن تصويره للشخصيات وبراعته فى الرمزية وتعلقه بالواقعية النفسية أفسحت له المجال كى يتناول موضوعات خالدة تتعلق بالصراع السرمدى بين الخير والشر ، بين المثالية الأخلاقية وخبث الطبيعة الانسانية • ولم يخف تأثير تكنيكه الفني على كل من كونراد واليوت وجويس عن أعين النقاد •

أما رواية (الطبق الذهبى) التى كتبها عام ١٩٠٤ فى مرحلة أخيرة من حياته كان يملى فيها أعماله بسبب الضعف الذى اعترى قواه البدنية ـ فتناول حلم أمير ايطالى شاب فى الزواج من فتاة أمريكية ذات ثراء عريض تمثل مع والديها أمريكا بكل جوعها الثقافى وتطلعاتها الى حضارة ذات تقاليد وعراقة . ويرى بعض النقاد أن الشخصيات الرئيسية فى الرواية ساذجة لا تتلاءم مع ما استخدمه المؤلف من الحلى والزخارف اللفظية والأسلوبية .

١٩ ـ استخدم ت . س . اليوت مصطلح « المعادل الموضوعى ـ Objective Correlative أو ما استخدم فى مقال كتبه عام ١٩١٩ بعنوان (هاملت ومشاكله) وفيه يقول : ان مسرحية (هاملت) هى « فشل فنى » ، لأن الشخصية الرئيسية فيها « يسيطر عليها انفعال لا يمكن التعبير عنه بسبب أنه يربو على الحقائق كما تتكشف أولا بأول ، والطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال بصورة فنية انما تكون بايجاد « معادل موضوعى » أو بعبارة أخرى : مجموعة من الموضوعات والمواقف والأحداث تكون صيغة لذلك الانفعال « المعين » ، بحيث اذا ذكرت الحقائق الخارجية المنتهية حتما الى تجربة حسية ، استثير ذلك الانفعال فى الحال ومثل فى الذهن » . وانتهى اليوت الى ان شكسبير فشل فى أن يزود بطل مسرحيته بمثل هذا المعادل الموضوعى .

٢٠ ـ ملخص القصة أن امرأتين وقفتا بين يدى سليمان طالبتين الفصل فى نزاع حول نسبة طفل الى كل منهما . فواحدة تزعم أن الطفل طفلها ، وأخرى تقول ان طفل الأولى مات حين اضطجعت أمه عليه بالليل ، فسرقت طفلها ووضعت بدلا منه الطفل القتيل . ولما كثر لغط المرأتين فى حضرة سليمان أمر بالطفل أن يشطر وأن يعطى النصف لكل منهما . فوافقت الأولى ، وصرخت الثانية طالبة أن يسلم الطفل لغريمتها ، وعندئذ عرف سليمان أنها هى الأم ولا ريب ، وقال « أعطوها الولد الحى ولا تميتوه فانها أمه » انظر :

(العهد القديم : سفر الملوك الأول ، الاصحاح الثالث) ٠

٢١ - تعنى كلمة esemplastic الصهر فى مادة واحدة ، وربما صاغها كوليردج على هذه الصورة الشاذة لتؤدى وظيفة العبارة الألمانية ineinsbildung وتعنى التوحد أو الصهر فى تركيبة واحدة ٠ انظر أيضا الهامش رقم (٣٧) ٠

٢٢ - Tachisme (مشتقة من الكلمة الفرنسية : tache بمعنى تلطيخ بالطلاء واللون) وهو مذهب فى الرسم يقوم على تلطيخ اللوحة بمختلف الألوان وبضربات عشوائية للفرشاة بحيث لا تعنى تكوينات معينة ومحددة ٠

٢٣ - (سندريلا) حكاية فرنسية من حكايات الجن Fairy tale تدور حول الفتاة الرقيقة « سندريلا » التى تلقى معاملة سيئة من زوجة أبيها وشقيقتيها لأمها ، وحين يطفح كيل القسوة عليها تجلس يائسة فى وسط رماد المدفأة الحار Cinder (ومن هنا جاء أسمها) ٠ وتأتى لها خيالا أمها الروحية الخيالية محضرة لها ملابس جميلة وعربة مطهمة بستة خيول ممسوخة عن فئران ، وترسلها الى حفلة تنكرية على شرط أن تعود قبل الساعة الثانية عشرة ٠ ويراها فى الحفلة أمير وسيم فيقع فى حبها ، وفى لهفتها للعودة قبل الموعد المضروب تفقد احدى حذائيها الصغيرتين ، وتعود الى مكانها بجانب المدفأة ٠ أما الأمير فانه يعثر على الحذاء ويبدى استعداده للزواج ممن يكون مقاس الحذاء ملائما لقدمها ، وتتطلع الشقيقتان الى نيل هذا الشرف ، ولكن الحذاء لا يناسب الا سندريلا وينقذها من المعاملة القاسية للأم والشقيقتين الغيورتين ٠

٢٤ - الرواية المثيرة هى التى تدور حوادثها حول لغز يجب ايضاحه (ويكون عادة جريمة مرتكبة) وحول سلسلة من الحوادث التى تهدد أبطال الرواية بالخطر البالغ فى سبيل كشف الحقيقة ٠ وفى هذا النوع من الرواية مواقف كثيرة تكاد تصل بالقارىء الى حافة اليأس فى انقاذ البطل من الخطر ، وما ان يصل الى غاية قصوى من التوتر واليأس حتى يفاجأ فى

آخر لحظة بتطور جديد يترتب عليه انقاذ البطل ، وحل اللغز المحير الذى يغطى الأحداث بستار كثيف ٠

٢٥ — قصة (ذو اللحية الزرقاء) هى قصة ثرى بلحية زرقاء تشوه وجهه ، اقترن أسمه بالشر لأنه تزوج عدة زوجات اختفين كلهن فى ظروف مريبة ويريد الرجل أن يتزوج من « فاطمة » صغرى ابنتى امراة شريفة من الجيران ، وحين يقترب الزواج يسافر الرجل فى بعض أعماله ويترك مفاتيح كنوزه لعروسه ، طالبا منها ألا تفتح حجرة واحدة حذرها من فتحها تحذيرا شديدا ٠ ولكن المرأة يغلب على طبعها الفضول والرغبة فى اكتشاف ماضى الرجل الشرير فتحاول فتح الحجرة ٠ وما ان تدير المفتاح حتى يستولى عليها الرعب ويأخذ بمجامع قلبها الفزع من منظر الدم البشع وقد غطى المفتاح ٠ ويعود « ذو اللحية الزرقاء » ليجد عصيان الفتاة لأوامره فيأمر بموتها ٠ وتتضرع اليه أن يؤخر تنفيذ الحكم قليلا ، بيد أن أخاها يسرع الى نجدتها ويقتل الرجل الشرير ٠

٢٦ — توماس مان Thomas Mann (١٨٧٥ — ١٩٥٥) روائى وكاتب مقالات ألمانى قضى معظم حياته مهاجرا فى الولايات المتحدة هربا من الحكم النازى ، وكانت روايته (آل بادينبروك Buddenbrooks) التى تناولت موضوع تفكك أسرة بشكل يشى بسيرة حياة كاتبها ، سببا فى شهرته ٠ وتلتها أعمال أخرى ، كان من أهمها السلسلة الروائية (يوسف Joseph) فى أربعة أقسام (١٩٣٣ — ١٩٤٣) ، و (د٠ فاوست Dr. Faustus عام ١٩٤٧ ، وامتدادها (أصل د٠ فاوست The Genesis of Dr. Faustus) عام ١٩٤٩ ، وهما تنويعتان على موضوع النازية تتكان على التراث الشعبى ٠ وقد نال « مان » جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٢٩ م ٠

٢٧ — فيرناند لاغار Fenand Léger (١٨٨١ — ١٩٥٥) رسام فرنسى صاحب ميول يسارية واتجاه متميز فى الرسم والنحت ٠

أما أميـديو موديليانى Amedeo Modigliani (١٨٨٤ ــ ١٩٢٥) فهو رسام ونحات ايطالى تأثرت أعماله بأعمال النحت الزنجى والنحت الايطالى البدائى ٠

٢٨ ــ سير هنرى هاجارد (١٨٥٦ ــ ١٩٢٥) كاتب انجليزى قضى شطرا من حياته متنقلا فى وظائف مختلفة خارج بلاده ، وله كتابات عديدة ، لعل أبرزها روايات المغامرات التى بلغت أربعا وثلاثين رواية تدور أحداثها فى أصقاع مختلفة مثل : أيسلندا والمكسيك والقسطنطينية ومصر الفرعونية ٠ ومن أشهر هذه الروايات : كنوز الملك سليمان King Solomons' Mines عام ١٨٨٦ ، ورواية (هى She) عام ١٨٨٧ حيث تدور حوادثهما فى جنوب افريقية التى فتن بمعالمها الطبيعية وصورها تصويرا حيا ٠

أما جون باكان (١٨٧٥ ــ ١٩٤٠) فهو أحد الكتاب الاسكتلنديين الذين شغفوا بالحياة فى جنوب افريقية حيث عمل فترة من حياته ، والذين خلفت مظاهر الحياة فيها وفى اسكتلندا انطباعات عديدة على أعمالهم ظهرت فى شكل الحوادث الكثيرة والتصوير الحى لما تزخر به من معالم الطبيعة والعادات والتقاليد الموروثة ٠ وفى روايات المغامرات التى اشتهر بها يعاود البطل الظهور فيها ، حتى صار هؤلاء الأبطال نماذج نمطية Stereotypes فى كل أعماله تقريبا ٠ ومن أشهر هذه الأعمال : (النهر ذو القلب المريض The Sick Heart River) عام ١٩٤١ ، و (الخطوات التسع والثلاثون The Thirty Nine Steps) عام ١٩١٥ ، و (جون ماكناب John Macnad) عام (١٩٢٥) ٠

٢٩ ــ Robert Louis Stevenson (١٨٥٠ ــ ١٨٩٤) كاتب سكتلندى استهوته حياة الطبقات الدنيا فى مدينة « ادنبرة » حتى تركت فيه ميولا بوهيمية أثرت على صحته ، فمات فجأة وهو فى عنفوان عطائه الأدبى على أثر نزيف فى المخ ٠ ومهما يكن من قصر الحياة التى عاشها ، فقد كان عطاؤه الأدبى خصبا حقا ، اذ توالى نشر رواياته ومجموعاته القصصية

فضلا عن ديوان شعر ، وما زال بعضها يلقى رواجا واقبالا من القراء ٠
غير أن النقد الأدبى كثيرا ما انصرف عن هذه الأعمال ليهتم بحياة مؤلفها المتسمة بالمغامرة والحيوية والغرابة وبشخصيته الفــريدة التى كانت ترفض أخذ الفن مأخذ الجد ، فهو القائل : « الرواية بالنسـبة للرجال كاللعب بالنسبة للأطفال » ٠ ومن أشهر أعماله : (د. جيكل ومستر هايد Dr. Jekyll & Mr. Hyde) عام ١٨٨٦ وثنائيته (اختطاف Kidnapped عام١٨٨٦ ، و (كاتريونا Catriona) عام ١٨٩٣ ، والمجموعة القصصية (ألف ليلة وليلة الجديدة The New Arabian Nights) عام ١٨٨٢ م٠

٣٠ ـ أنتـــونى ترولوب Antony Trollope (١٨١٥ ـ ١٨٨٢) روائى انجليزى نشأ فى أحضان أسرة فقيرة ، وما كاد ينتهى من تعليمه حتى تقلب فى الوظائف وخدم بلاده فى مصر وجزر الهند الشرقية وأمريكا ، وصار فى أواخر حياته الوظيفية ذا مكانة مرموقة . أما حياته الأدبية فقد تمخضت عن سبع وأربعين رواية وعدة كتب فى الرحلات وسير حيــاة ومجموعة قصصية ٠ ولعل أشهر تلك الأعمال الرواية المذكورة التى كانت جمــاع أسلوبه وأدواته الفنية فى خلق عنصر الاثارة والتشويق ، وقد كتبها عام ١٨٦٧ م ٠

٣١ ـ دانييل ديفـــو Daniel Defoe (١٦٦٠ ـ ١٧٣١) كاتب انجليزى يمتاز بغزارة التأليف وتنوعه ، حتى خلف قريبا من خمسمائة وستين كتابا ونشرة وصحيفة. غير أن الأعمال التى عرف بها حقا هى التى ظهرت فى سنواته الأخيرة ومنها : (روبنسون كروزو) عام ١٧٧٩ م،و (مغامرات الأب سنجلتون) عام ١٧٢٠ ٠٠الى آخر هذه الأعمال ٠ ويعد ديفو سيد النثر الخالص والسر القوى ، متميزا بفضـــول صحفى وولع بوصف التفاصيل الدقيقة ، حتى صار واحدا من المراسلين البارزين فى عصره ، وأحد الكتاب الخياليين ، الذى اسـتطاع بخياله الخصب فى قصــــة (رينسون كروزو) أن يخلق أسطورة من أساطير الأدب الحديث ٠

٣٢ ـ أرنولد بنيت Arnold Enoch Bennett (١٨٦٧ ـ ١٩٣١) روائى

انجليزى ، كان قد أعد نفسه كى يكون محاميا متأسـيا بخطى والده ، ولكن سرعان ما تخلى عن ذلك حين ظهـرت أولى مجموعاته القصصية واحدى رواياته ، فهاجر الى باريس ثم عاد الى انجلترا بعد عشر سنوات. وكان عاشقا للمسرح فألف مسرحية ، غير أن شهرته الأدبية تعـود الى كونه روائيا وكاتب قصص قصيرة . وأعماله متأثرة بأصـداء الواقعية الفرنسية من حيث وصف الحياة وصفا وثائقيا دقيقـا ، وخلق بعض الشخصيات التى ما زالت تعيش حية فى هذا المقام • ومن اشهر اعماله :
(حكاية الزوجات العجـائز The Old Wives' Tale) عام ١٩٠٨ ،
(هيلدا ليسوايز Helda Lessways) عام ١٩١١ ، و (هذان الاثنان These Twain) عام ١٩١٦ .

٣٣ — توبياس صـموليت Tobias Smollet (١٧٢١ — ١٧٧١) روائى اسكتلندى عانى من الفقر فى حياته دارسا للطب ، فالتحق شابا بالبحرية البريطانية ، وأبحر الى جزر الهند الشرقية حيث اشترك فى حملة ضـد الاسبان ، والتقى فى جامايكا بامرأة ميسورة الحال فتزوجها ، وعاد الى انجلترا ليكون جراحا ، ولكنه لم يكن ناجحا فى مهنة الطب • وكان يكتب بين الحين والحين ، وظل قلقا يسافر بين انجلترا وفرنسا حتى استقر فى وطنه اسكتلندا واشترك فى تحرير بعض المجلات ، وألف كتابا فى التاريخ الانجليزى أثار اعتراضات كثيرة ، ولكنه ضمن له حيـاة مادية مريحة بسبب رواجه بين القراء • وظل بشخصيته وروايات المغامرة التى نشرها يثير الجدل بين الأوساط الأدبية ، ويحقق مع ذلك النجاح . ومن أبرز هذه الروايات : (حملة همفرى كلينكر The Expedition of Humphry Clinker) التى نشرت عام ١٧٧١ •

٣٤ — جين أوستن Jane Austin (١٧٧٥ — ١٨١٧) روائية انجليزية نشأت فى أسرة كبيرة متحابة لرجل من رجال الكنيسـة فى أحضـان الريف الانجليزى ، ورفضت الزواج من المتقدمين لها • وكان لتلك النشـأة الأسرية وهذه الحياة الريفية اسقاطات كثيرة فى أعمالها من حيث اللمسة

الحانية التى تعاطفت مع الأمور والشخصيات العادية فحولتها الى أمــور وشخصيات ممتعة حقا كما عبر باعجاب سير والتر سكوت . ومن أعمالها المشهورة التى تميزت بهــذه اللمســـة : (الحس والشعور المرهف Sense And Sensibility) عام ١٨١١ ، و (الكبرياء والتعــالى Pride and Prejudice) عام ١٨١٣ ، و (ايمــا Emma) عــام ١٨١٦ ، و (اغراء Persuation) التى نشرت بعد وفاتها عام ١٨١٨ .

٣٥ ــ تشارلز ديكنز Charles Dickens (١٨١٢ ــ ١٨٧٠) هــو الروائى الانجليزى الذى طبقت شهرته الآفاق ، واستحوذ على خيال القراء أجمعين فى عصره وما بعد عصره وعلى الرغم من اتهام النقاد له بالمبالغات العاطفية والشطحات المثيرة فى كتــاباته التى كان ينشرها مسلسلة فى المجــلات والصحف السيارة ، حتى صارت مضرب الأمثــال فى التوزيع وترقب القراء لها كل صباح . ومن المؤكد أن النشر المتلاحق اليومى تقريبا لهذه الأعمال على تلك الصورة كان له الأثر البالغ فى بناء القصة والحبــكة وتصوير الأحداث والشخصيات ، فجاءت فى كثير من الأحيان فضفاضة لا تخلو من شطط ارضاء لمطالب النشر وكسبا لتعاطف القراء . ومهما يكن من أمر فان أعماله الروائية نالت اعجاب معاصريه من الملكة فيكتوريا والكاتب الروسى العظيم دوستويفسكى الى النقاد المعاصرين . وغنى عن البيان أن نعرض بعض هذه الأعمال التى قدمت شخصيات خالدة ، فهى من الشهرة بحيث لا تحتاج الى تقديم . ومن ذلك على سبيل المثــال : (أوليفر توست) و (نيكولاس نكلبى) و (دكان العــاديات القديمة) ، و (ديفيد كوبر فيلد) و (توم جونز) ، وكلها ظهرت مسلسلة فى المجلات والصحف .

٣٦ ــ مارى كوريللى Marie Corelli (١٨٥٥ ــ ١٩٢٤) روائية انجليزية، كان اسمها الحقيقى هو مارى ماكاى Mary Mackay ، درست الموسيقى، واتجهت للكتابة وهى فى الثلاثين من عمرها ، فنشرت سلسلة من الأعمال الرومانسية التى تميزت بالميلودرامية ، وحققت فى نهــاية القرن الماضى

نجاحا ملحوظا لدى القراء الذين سحروا بخيـالها النشيط ، ونظرياتها المفتعلة فى كل شىء بدءا من الأخلاق الى الذبذبات الصوتية . وكان من معجبيها أوسكار وايلد ، وبرنارد شو . ومن أشهر أعمالها : (قصـة حب بين عالمين A Romance of Two Worlds عام ١٨٨٦ ، و (باراباس Barabbas) عام ١٨٩٣ ، و (أحزان الشيطان The Sorrow of Satan) عام ١٨٩٥ .. الخ .

٣٧ — يحدد كوليردج التوهم Fancy بأنه « ليس الا حالة من التذكر memory تتحرر من سطوة الزمان والمكان ، على حين تمتزج وتتـأثر بها هاتيك الظاهرة (التجريبية) الوضعية للارادة التى نعبر عنها بكلمة « الاختيار » ولكن التوهم شأنه شأن الذاكرة العـادية لا بد أن يتلقى كل عناصره وموارده المعدة سلفا من قانون تداعى المعانى . (انظر فصل ١١١× من السيرة الأدبية Biographia Literaria — ط . ١٨١٧) .

راجع الهامش رقم (٢١) من هذه التعليقات .

٣٨ — الطبيعية النقدية Critical Naturalism هى نزعة فى علم الجمـال تقول ان الفن ينبغى أن يحاكى الطبيعة كما هى من غير ما تكلف أو تصنع أو تزويق . وتطورت هذه النزعة فى مجال الأدب بحيث نادى أصـحابها وعلى رأسهم الكاتب الفرنسى اميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) بأن يحاكى الأديب عالم الطبيعة فى معمله من حيث اهتمامه بمظاهر عامـة اهتماما علميـا بحتـا .

٣٩ — تصرفت قليلا فى ترجمة هذه الفقرة بما يزيدها وضوحا ولا يخل بتـاتا بالمعنى الذى قصد اليه المؤلف .

٤٠ — جيمس جويس James Joyce (١٨٨٢ — ١٩٤١) كاتب أيرلنـدى أوتى منذ الصغر موهبة فى معرفة اللغات وأسرارها ، فقرأ ودرس كثيرا وتأثر بابسن ودانتى وييتس وعيزرا باوند ، وارتبط بالأخيرين فى صداقة تجلت فى مراسلاته بينه وبينهما ، ثم من بعدهما باليوت بعـد أن حقق

شـــــهرته بنشر (أهل دبلن The Dubliners) عام ١٩١٤ ومسرحيته (المنفى Exiles) عام ١٩١٨ وغيرهمـــا · ثم كانت روايتـــه الخالدة (يوليسيس Ulysses) التى نشرها بباريس عام ١٩٢٢ ، والتى عدها المعاصرون عملا عبقريا ، وامتدحها اليوت وهيمنجواى وفرجينيا وولف · وفى هـــــذه الرواية أحـــدث جويس ثورة فى شـــــكل تيار الوعى The Stream of Conciousness وبناء الرواية والحوار الداخلى مما كان له أبعد الأثر فى النقد الروائى ، وترددت أصـــــداؤه فى حقل الدراسات اللغوية ·

٤١ – انظر الهامش رقم (٢٦) ·

٤٢ – جان كوكتو Jean Cocteau (١٨٨٩ – ١٩٦٣) شاعر روائى وكاتب مسرحى ومخرج سينمائى وناقد فرنسى ، ارتبط أسمه بتيار الحـداثة Modernism فى الأدب والفن والموسيقى والسينما . وألف عديدا من الأعمال فى هذه المجالات · وكان توظيفه للأسطورة فى رواياته ومسرحياته أداة من أدواته الفنية البارزة ، ولعل أشهر أعماله فى هذا الصـــــدد : (أورفى Orphée) عام ١٩٢٦ ، التى وظف فيها أســـطورة أورفيوس Orpheus الموسيقى اليونانى الذى كان قادرا على ســـحر الحيوانات وتحريك الصخور والغابات على غنائه الشجى بقيثارته،و (الآلة الجهنمية Machine Infernalé) عام ١٩٣٤ التى وظف فيها أسطورة أوديب المعروفة ·

٤٣ – أوفيد Ovid (٤٣ – ١٨ ق · م) أديب رومانى اشتهر بمراثى الحب والشعر التعليمى الساخر ، وجمع القصص والأساطير فى سرد كلى يمسك بمتفرقاتها ويرتبه فى اطار زمنى أو تاريخى فضفاض ، وكانت أعمـــاله تلقى اهتماما فى روما الوثنية ، ولكن بعد انتشار المسيحية اندثرت طوال ستة قرون ، حتى بدأ احياؤها فى القرن الحادى عشر الميلادى فتأثر بهـــا الشعراء منذ ذلك الوقت .

٤٤ ـ فايثون Phaethon في الأســـــاطير الاغريقية والرومانية هو ابن اله الشمس هيليوس Helios ، الذى استعار مركبة والده ، وأوشك أن يضرم النار فى العالم بسبب قيادته الرعناء للمركبة ، لولا أن زيوس Zeus كبير الآلهة أطاح به فى صاعقة من العذاب ٠

٤٥ ـ انديميون Endymion فى الأساطير الاغريقية هو فتى جميل من الرعاة فتنت به سلين Selene آلهة القمر ، فكانت تغمره حبا وحنانا أثنـــاء نومــــــه ٠

٤٦ ـ أبوللو Apollo فى الأســـاطير الاغريقية والرومانية هو اله الرماية والتنبؤ والطب والموسيقى والشعر ، وهو التجسيد المثالى الحى لجمال الذكورة ورشاقتها ، وفى الفترة الأخيرة من عصر الأساطير خلطوا بينه وبين هيليوس آله الشمس . انظر الهامش رقم (٦٧) ٠

أما أرتميس Artemis فهى ربة القمر والصيد ووحوش الفلاة ، وهى شقيقة أبوللو التوأم ٠

٤٧ ـ كتاب فايدو Phaedo لأفلاطون ، هو أحد الحوارات التى خصصها فى مؤلفه عن جمهوريته المشـــهورة للدفاع عن الفيلسوف اليونانى فايدو (أو فايدون) الذى ولد عام ٤١٧ ق٠م٠ تقريبا ، وكان أخلص تلاميـــذ سقراط ، ومؤسس مدرسة الفلسفة السقراطية من بعده ، وله مؤلفات فى الجدل والأخلاق ، ولكن ما وصلنا منها قليل جدا ٠

٤٨ ـ تعنى كلمة « الألياذة » ملحمة اليون ، وهى قصـــيدة ملحمية طويلة فى أربعة وعشرين كتابا (فصلا) نظمها الشاعر اليونانى هوميروس لتروى قصة حرب طروادة التى نشبت حول مدينة اليون (١٢٠٠ ـ ١١٠٠ ق٠م) بين اليونانيين والطرواديين ويستمر الحـــدث الرئيسى فيها على مدار أربعة أيام من السنة الأخيرة للحرب ٠ وفيها يصف بعض مراحل الحرب، ويقدم لفيفا من الأبطال والشخصيات الانسانية والآلهة التى كانت تشترك فى القتال ، وتصرف أقدار الأبطال ومصائر الحرب ٠

أما أخيل فهو بطل أبطال اليونان فى حربها مع طروادة ، وهـو قاتل هيكتور بطل طروادة ، وقد تمكن منه البطل الطروادى باريس Paris كما جاء فى الالياذة ٠

والاشارة الى وعائى زيوس Zeus فى نهاية الملحمة ترمز الى قـدر الانسان وحظه ، حيث تقول القصة ، ان زيوس كبير الآلهة كان له وعاءان عن يمين وشمال ، أحدهما لخير العطاء ، والثـانى لشره ، وهو يمزج قسمة البشر وحظهم من الخير والشر من كلا الوعاءين وقد اجتبى أخيل وفضله على كثير من العالمين بالنصيب الأوفى من الخير والبركة ٠

٤٩ ــ مايكل درايتون Michael Drayton (١٥٦٣ ــ ١٦٣١) شـاعر انجليزى عاش حياة شعرية خصبة تطورت من حيـاة شـاعر فى العصر الاليزابيثى الى شاعر من شعراء القرن السابع عشر ، ويكشف شـعره هذا التطور ٠ وقد تأثر بأشعار أوفيد الرومانى وأساطيره (انظر الهامش رقم ٤٣) ، ومنها قصيدته (انديميون وفويبا Endymion and Phoebe عام ١٥٩٥ . انظر الهامش رقم (٦٧) ٠

أما الشاعر جون كيتس John Keats (١٧٩٥ ــ ١٨٢١) فهو أحد الشعراء الفرسان المبرزين فى حركة الشعر الانجليزى التى عرفت بالحركة الرومانسية ، وقد كان من المقرر أن يكون طبيبا ، ولكنه نبـذ الطب وأخلص للشعر ٠ وقصـيدته (انديميون Endymion) التى كتبها عام ١٨١٨ ، أهداها الى صديقه توماس تشاترتون Chatterton (١٧٥٢ ــ ١٧٧٠) الشاعر الرومانسي الذى كان لحياته القصيرة وموته المأساوى المفاجىء أثر فادح على حركة الشعر الرومانسى بانجلترا ، والذى كان كيتس معجبا به بصفة خاصة . ولقد رثاه آخرون من شعراء الاتجـاه بقصائد خالدة ومنهم ورد زوورث ٠

انظر الاشارة الأسطورية فى الهامش رقم (٤٥) ٠

٥٠ ــ انظر الهامش رقم (١٤) .

٥١ - فرجيل Virgil (٧٠ - ١٩ ق . م) أعظم الشعراء الرومان الذين عرف عنهم في فن نظم الشعر وحب الطبيعة والاحساس الصادق الفاجع . وقد ظهر في وقت كان الرومان أحوج ما يكونون فيه الى شاعر يضع أدبهم في مصاف الأدب الاغريقي ، ومن ثم كانت محاكاة فرجيل لشعر اليونان ، وخاصة شعر الرعاة لدى ثيوقرطيس (انظر الهامش التالى) ، والشعر التعليمي لدى هسيود ، وشعر الملاحم لدى هوميروس . وكان اسهامه الفذ في هذه الأجناس الثلاثة علامة مضيئة في تاريخ الأدب الانساني عامة والروماني خاصة .

٥٢ - ثيوقريطس Theocritus (٣٠٨ - ٢٤٠ تقريبا ق.م) شاعر يوناني ولد في صقلية ، اشتهر بشعره الذى يتغنى فيه بحياة الرعاة ، وبطريقته الوصفية التى توازن بين العالم المثالي والعالم الواقعي في هذه الحياة بصورة سردية جميلة ، بحيث صار منبع الالهام لدى الشعراء على مر العصور في هذا الجنس الأدبي مرورا بفرجيل وميلتون وانتهاء بدرايدن وتنيسون .

٥٣ - في الأساطير الاغريقية أن الشاب الجميل أدونيس Adonis ، وكان راعيا ، وقعت في حبال غرامه فينوس Venus ربة الحب والجمال . وفي رحلة صيد قتله خنزير برى . وكل الأساطير التى تتعلق به هي من أصل شرقي فرعوني ، حيث هو تجسيد للشمس .

٥٤ - أنظر الهامش رقم (٣٥) .

٥٥ - ميناندر Menander (٣٤٢ - ٢٩٢ تقريبا ق.م) شاعر مسرحي يوناني ، وربما كان رائد الكوميديا الحديثة في اليونان في ذلك الزمان ، من حيث اتجاهه نحو الواقعية التى تدور حول الحياة المعاصرة له . وقد أثرت الأجزاء القليلة التى وصلتنا من نتاجه الأدبي في تقاليد المسرح والرواية منذ عصر النهضة وحتى الآن .

٥٦ - يوريبيدس Euripides (٤٨٥ - ٤٠٦ تقريبا ق.م) كاتب مسرحي

يونانى ولد فى سلاميس . وألف ما يتجاوز التسعين مسرحية ، وصلتنا منها تسع عشرة مسرحية . ومن أشـــهر أعماله : (ميديا) و (هيلين) و (أندروماك) و (أبناء هرقل) .

٥٧ — قصة القاء موسى عليه السلام فى اليم طفلا ، ثم العثور عليه ، مذكورة فى (العهد القديم : سفر الخروج — ٢) ، وفى القرآن الكريم (على سبيل المثال : فى سورتى ٢٠ ، ٢٨) .

٥٨ — بيرسيوس Perseus فى الأساطير الاغريقية هـو ابن رب الآلهة زيوس الذى قتل وحش البحر كى ينقذ أندروميدا ويبنى بها . وتقول الأسطورة ان بيرسيوس كان قد اختطفته ميدوسا Medusa المخلوقة البشـــعة برأسها المعشش بالأفاعى والحيات ولم يستطع منها فـكاكا حتى أعانته الآلهة بالنصال فقتلها ونجا منها .

٥٩ — لعل هذه الرواية هى أشهر أعمال جين أوستن ، وقد ظهرت عام ١٨١٣ ، وهى تصور برشاقة ومهارة لا تخلوان من اللمسة الساخرة الحيـــاة فى الريف الانجليزى . وتتركز الأحداث فيها حـــول أسرة « بنيت » ذات البنات الخمس ، ومحاولة الأم الدؤوب ايجاد زوج لكل منهن ، وتقاعس الأب وعدم اكتراثه بمحاولات الأم ومصير بناته ، ما خلا الاهتمام الخاص الذى يبديه نحو ابنته الذكية اليزابيث . وما ان حل بالمنطقة الهـــادئة الرتيبة جيران جدد من الأثرياء حتى تبدأ الحيـــاة الراكدة فى التغيير ، وتتشابك علاقات الحب والغيرة والكراهية المليئة بالمفارقات والمناورات بين بنات الأسرة والأم وهؤلاء الجيران الأغنياء . وكان لهذا كله أكبر الأثر فى تسيير حوادث الرواية ، وجعلها بانوراما اجتماعية تعكس هذا الجو ، مما جعل النقاد — ومنهم كاتب هذه الدراسة — الى اعتبـارها كوميديا أدبية مستوحاة من تراث عريض وعميق ، يبـــدأ من التراث اليونانى الرومانى ويمر بالتراث المسيحى عبر دانتى وميلتون فى تقاليد هى أشبه بتقاليد الكوميديا الالهية التى مخضتها القرون والسنوات .

انظر الهامش رقم (٣٤) .

٦٠ ـ المشجاة أو المأساة الفاجعة Melodrama (ومن الخير استخدام كلمة « مشجاة » بدلا من استخدام كلمتين أو من تعريب الكلمة الى « ميلودرأما » هى فى الأصل من كلمتين يونانيتين : melos وتعنى أغنية، drama بمعنى مسرحية • وعلى ذلك يكون المعنى : مغناة درامية ، أى مسرحية مشجية بألحانها وغنائها . وفى عصر النهضة بايطاليا اختلط مفهوم المشجاة بالأوبرا حيث كان الهدف هو مزج الموسيقى بالدراما احياء للشكل الدرامى الاغريقى • وفى أواخر القرن الثامن عشر أصبح هذا النوع من المسرحية يتضمن ، الى جانب الموسيقى والالقاء ، الحوادث المثيرة والمواقف العاطفية المسرفة والمناظر الفنية الغنية بالحيل والأدوات المعقدة بغية الايهام بالواقع • وازدهر هذا الشكل فى فرنسا ، واتخذ فى انجلترا صورا عديدة منها تلك التى تبين مطاردة الأشرار لبطلة بريئة ، وتلك التى تشتمل على عناصر خارقة كالأشباح والشياطين والعرافين وتلك التى تعالج قضايا إجتماعية من الواقع بطريقة ابراز المفارقة بين البؤس والنعيم والمبالغة فى الضرب على أوتار الاحساس الفاجع واستدرار العبرات بالأداء المبالغ . ولقد كان جانب من تراث المسرح المصرى فى النصف الأول من القرن العشرين ضاربا فى تقاليده الى هذا الشكل الاجتماعى من المشجاة ، ولعل المثال الواضح هو « فرقة رمسيس المصرية » وبطلها ـ بلا منازع ـ المرحوم يوسف وهبى •

٦١ ـ السوناتا Sonata هى منظومة موسيقية بآلة فردية كالبيانو وغيرها تكون فى عدة حركات ، أو فى أجزاء قائمة بنفسها • وقد كانت شائعة فى العصر الباروكى (١٦٠٠ ـ ١٧٥٠) فى شكل واحد ، وفى العصر الكلاسيكى (١٧٥٠ ـ ١٨٢٠) وما بعده فى شكل آخر متميز يبدأ بثلاث حركات يليها حركة رابعة بعد ذلك، هى على التوالى : الأليجرو (السريعة) والأداجيو (البطيئة) ، والروندو (اللحن الأساسى) ، ثم المينيتو أو الشيروز (الراقصة) . وتختلف الحركات فيما بينها من حيث الوقع والرتم واللحن ، ولكن تجمعها وحدة الموضوع والأسلوب . وتعد السوناتا

أساسا للبناء الموسيقى فى السيمفونية ، وقد ارتبطت بها السيمفونيات الكبرى ، وخاصة سيمفونيات موازرت التى استمدت حركتها الأولى من السوناتات الكلاسيكية ٠

٦٢ — بلوتس Palautus (٢٥١ — ١٨٤ ق٠م تقريبا) كاتب مسرحى رومانى ولد ونشأ فى سرسينا : وانتقل الى روما حيث مثل على المسـارح دور المهرج ، وبان هذا العمل من دواعى تجويده لفن المسرح الكوميدى ٠ وقد نسب اليه ما يزيد عن مائة مسرحية كوميدية لم يصل منها الا عشرون تقريبا ، تحمل لنا ملامح أسلوبه المسرحى الذى يعتمد على اثارة الضحك بالتكرار الهزلى والاستطراد فى الحبكة غناء ورقصا يبلغان أقصى درجات الهزل والقصف المعربد ٠ وقد كان جل انصرافه منصبا على تقاليـد الرومان المسرحية أكثر من اهتمامه بتقاليد اليونان ، كمـا أنه عرف باجادته اللغة اللاتينية العامية ٠

٦٣ — جورج مريديث George Meredith (١٨٢٨ — ١٩٠٩) شاعر وكاتب انجليزى بارز فى العصر الفيكتورى ، وكانت قصته المذكورة التى نشرها عام ١٨٧٩ سببا كبيرا فى شهرته .

٦٤ — أندروميدا Andromeda فى الأساطير الاغريقية هى ابنة ملك الحبشـة التى أنقذها بيرسيوس ابن زيوس من مخالب وحش البحر ثم تزوجهـا بعـد ذلك ٠

انظر الهامش رقم (٥٨) ٠

٦٥ — يفجينى Iphigenia فى الأساطير الاغريقيـة هى ابنة أجاممنون التى قدمها قربانا لأريتميس ربة القمر ، وأنقذتها احـدى الربات ، وكانت الأسطورة معينا اغترف منه الشـاعر اليونانى يوريبيدس والشـاعر الألمانى جـوته .

انظر الهامش رقم (٤٦) ٠

٦٦ — نشرت عام ١٥٩٣ ، وهى قصيدة سردية مستمدة من تراث الشـاعر

الرومانى أوفيد (انظر الهامش رقم ٤٣) ، أهداها الى « هنرى روثيلى » ايرل مقاطعة ساوثهمتون فى قالب رباعى وثنائى الأبيات تحكى قصة حب فينوس للفتى أدونيس ، واحتجازها له بقصد الغزل والحب ، وفشلها فى ان تنال حبه • وترجوه أن يواعدها فى اليوم التالى ، لكنه كان على موعد لصيد الخنازير البرية ، فتحاول أن تصده عن رحلة الصيد وتفشل . وحين ينبلج الصباح تسمع نباح كلبه من مكان بعيد ، فيمتلؤ قلبها رعبا على حياته ، وتذهب لتقصى الأمر ، لتجد أن أدونيس قد قتلته الخنازير البرية •

انظر الهامش رقم (٥٣) •

٦٧ — فويبا أوفويبوس Phoebus رمز الشمس فى الشعر الكلاسيكى والرومانسى ، وهو نفسه أبوللو اله الشمس فى الأساطير الاغريقية •

انظر الهامش رقم (٤٦) •

٦٨ — فيلوميلا Philomela التى هى رمز طائر القمرى فى الشعر ، كانت ابنة ملك أثينا ، التى اغتصبها وقطع لسانها تريوس Tereus زوج شقيقتها بروكنا Procna ، فانتقمت منه الشقيقتان بقتل ابنه ، وهربتا • وغضبت الآلهة على الجميع ، فحول فيلوميلا الى طائر القمرى وشقيقتها الى سمانة والزوج الى صقر •

٦٩ — الاشارة الأسطورية فى البيت الثانى Elysian Fortunate Fields وهى كامنة فى الصفة Elysian المشتقة من كلمة Elysium التى تعنى فى الأساطير الاغريقية : مكان أهل الفضائل بعد الموت ، وكذلك فى الصفة Fortunate المشتقة من كلمة Fortuna وهى آلهة الحظ والسعادة فى أساطير الرومان •

ونلاحظ ، كما لاحظ المؤلف ، أن الشاعر لم يستطع الفكاك من أسر الحركة الطبيعية حين أراد التحرر من سطوة الأسطورة المباشرة ، وتفتيتها الى شظايا فى ثنايا العمل ، بيد أنه وقع فى محظور الترخص فى اللغة حتى

أضحت قريبة من لغة الكلام العادية ، وخاصة فى نهاية الأبيات ٠

٧٠ - انظر ما سبق فى الهامش رقم (٣٠) ٠

٧١ - المحاكاة التهكمية لحبكة أدبية Parody Plot هى اعادة صياغة حبكة أدبية كلاسيكية فى عمل أو أثر أدبى معروف بطريقة ساخرة تثير الضحك والدعابة . وينبغى أن تحافظ على خصائص الحبكة فى العمل الأدبى المحاكى وأسلوبه ، وربما شخصياته أيضا بما فيها من ميزات أصلية ، بغية اثارة المفارقة والوصول الى الاضحاك والفكاهة ٠ وقد برع فى هذا اللون فى الأدب الإنجليزى ب٠ج٠ وود هاوس (انظر الهامش التالى رقم ٧٢)،حيث جاءت معظم أعماله الروائية والمسرحية مكاكاة تهكمية لحبكات وأشخاص يزخر بها الأدب الانجليزى ٠ وربما يعرف أدبنا القصصى الحديث فى الأدب العربى مثل هذه الظاهرة ، وان كانت بعض المقامات فى القديم والحديث قد اقتربت اقترابا ما منها . واذا أردنا مثالا واضحا على ذلك فاننا نجده فى محاولات بعض الشعراء المحدثين تقليد بعض القصائد القديمة فى الأدب العربى ومحاكاتها بصورة تهكمية ساخرة ، مثلما فعل المرحوم مصطفى حمام فى محاكاة لمعلقة عمرو بن كلثوم المشهورة :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا
ولا تبقى خمور الأندرينا

ومطلع المحاكاة الساخرة هو :

ألا غورى بوشك فاريقينا
ولا تبقى العزال فترجعينا

٧٢ - ب٠ج٠وود هاوس P.G. Wodehouse (١٨٨١ - ١٩٧٥) أعد نفسه كى يعمل فى البنوك ، ولكنه سرعان ما اتجه كاملا الى الأدب ، فنشر كتاباته فى الصحف والمجلات ، وتوالت حتى وصلت الى أكثر من مائة وعشرين جزءا فى تنويع عجيب بين الرواية الفكاهية والمسرحيات الموسيقية

وقد منح الجنسية الامريكية عام ١٩٥٦ ، وفى قائمة الشرف لعام ١٩٧٥ أنعمت عليه ملكة انجلترا بلقب (سير) ، ثم توفى بعدها بشهور قليلة عن ثلاث وتسعين سنة . ولقد خلق وود هاوس من الشخصيات الفكاهية فى كتبه ما جعلها تعيش فى وجدان القراء ، وأتت كتاباته فى قوالب لغوية صارمة وممتعة من حيث العرض الذى تسوده نزعة عبقرية فكاهية ، جعلته سيد الكتابة الهزلية التهكمية فى اللغة الانجليزية بلا منازع ، فهو القائل : « هناك طريقتان لكتابة الرواية : الأولى هى طريقتى وهى أن نبدع نوعا من الكوميديا الموسيقية ولكن بلا موسيقى ، ونتجاهل الحياة الواقعية تماما ، والأخرى هى أن نتوغل فى أعمـاق الحياة ولا نعبأ فى قليل أو كثير بأى شىء » . وكانت بيئة الطبقة الأرستقراطية الانجليزية بما تزخر به من مادة فكاهية أولية هى مسرح معظم أعماله الروائية التى خلدت شخصيات أبدعتها عبقريته مثل شخصية كبير الخدم جيفز Jeeves ، وشخصية الأرستقراطى العاطل الغبى بيرترام ووستر Bertram Wooster وغيرها .

ومن الظواهر التى تلفت النظر فى هذه الأعمـال أنها تستعصى على الترجمة الى لغة أخرى رغم بساطة اللغة الانجليزية التى كتبت بهـا ونصاعتها لأن فيها من الاشارات والتلميحات الثقافية القديمة والحديثة فى التراث الأدبى الانجليزى ، والتراث المحلى ، ما يجعلها غريبة على لغة سواها وعلى وجدان المتلقى الذى لا يألفها .

٧٣ ـ الوقف Caesura هو قطع سير الايقاع فى منتصف بيت الشعر تقريبا حتى تسهل قراءته وتجمل . وهى ظاهرة شاعت فى الشعر اللاتينى ، وخاصة فى المقاطع الثمانية. ويقابله فى الشعر العربى الوقوف فى منتصف البيت ، أى بين شطريه .

٧٤ ـ أعظم أعمال الكاتب الانجليزى جون بانيان John Bunyan (١٦٢٨ ـ ١٦٨٨) الذى يعد واحدا من أكبر الكتاب فى القرن السابع عشر بانجلترا

وكان الى جانب ذلك واعظا لا يشق له غبار · وكتابه المشار اليه (رحلة حاج من هذه الدنيا الى العالم الآتى

The Pilgrim's Progress from This World To That Which is To Come

الفه عام ١٦٧٨ ، ويتناول فيه رحلة بطله « كريستيان » (وللاسم مغزاه المسيحى) وزوجته وأطفاله الى « المدينة العلوية » ، ووصف الأهوال التى يجدها فى طريقه ، ولا يخلو من تناول الأمور المألوفة فى الحياة العادية ممزوج بالغريب والعجيب فيها . ولا يغفل كذلك عنصر التشويق واستثارة القارىء بشكل يوحى بموهبة الكاتب وتمكنه من هذه الأداة القصصية ·

وتعد القصة واحدا من الأعمال الرمزية الهامة فى الأدب الانجليزى ، حيث ترمز أساسا الى أن الحياة رحلة ، وأن ما نلقاه من أهوال هذه الرحلة ومن مألوفها هو طريقنا الى الخلاص النهائى من الكبائر واللمم ما ظهر منها وما بطن · وواضح أن القصة تردد أصداء بعض العقائد المسيحية عن خلاص البشرية من آثامها عن طريق التطهر الشاق الذى بلغ ذروته فى « صلب » السيد المسيح عليه السلام .

٧٥ ــ اذا ترجمنا عنوان هاوثورن حرفيا سيكون (أفعى الصدور) اشارة الى الأفعى المذكورة فى (العهد القديم) حيث يرد أن الشيطان اتخذ شكل الحية كى يزين لحواء أكل ثمار الشجرة المحرمة (سفر التكوين ، ٣ : ١ ــ ٥) ونفضل الترجمة التى اهتدينا اليها فى صلب الدراسة ، اهتداء بالمعنى القرآنى الكامن فى الآيات الكريمة : « ·· من شر الوسواس الخناس ، الذى يوسوس فى صدور الناس ، من الجنة والناس » · (١١٤ : ٤ ــ ٦) ·

انظر عن الكاتب الهامش رقم (١٢) ·

٧٦ ــ يوحى عنوان مسرحية ميللر ــ كما يقول المؤلف ــ بجنس أدبى يضرب بجذوره فى الأساطير ، وهو مأساة التطهير والانتصار ، ويدل عليه

عنوانها (البوتقة) التى تعنى الصهر والنقاء وتطهير المعادن من الشوائب ·
وتقع هذه الحقبة من الأساطير فى مرحلة الفجر والربيع والميلاد التى
وصفها المؤلف بأنها مرحلة انتصار البطل على قوى الظلام والشتاء
والموت ·

انظر ما سبق عن المسرحية فى الهامش رقم (٦) ·

٧٧ — انظر تعريف المصطلح فى الهامش رقم (٣٨) ·



المصـــادر والمراجـــع

1 — Dictionary of World Literary Terms, edited by J.T. Shipley (London, 1979)

2 — A Dictionary of Literary Terms, by Magdi Wahba (Beirut, 1974).

3 — Encyclopedia Americana, (U.S.A., 1983) .

4 — Encyclopaedia Britannica, (1985)

5 — Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (P.U.P., New Jersey, 1974)

6 — The Reader's Encycbpedia of Shakespeare, edited by Oscar James Campbell, (New York, 1966)

7 — The Oxford Companion to English Literature edited by Paul Harvey (O.U.P. 1981)

8 — The Oxford Companion to French Literature; edited by Paul Harvey and J.E. Heseltine (O.U.P., 1969)

9 — The Oxford Companion to German Literature, edited by Henry & Mary Garland, (O.U.P; 1976)

10 — The Complete Works of Shakespeare, edited by W.J. Craig (Oxford, 1904)

11 — Cleanth Brooks : Modern Poetry and The Tradition (The University of North Carolina Press, 1967)

21 — Richard Ellman : Yeats, The Man and The Masks (O.U.P., 1979)

31 — Alastair Fowler : Kinds of Literature, An Introduction to The Theory of Genres and Modes . (Oxford, 1982)

41 — Northrop Frye : Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology . (Harcourt, Brace & World Inc . New York, 1963) .

١٥ ـ ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية
(دار الشعب ـ القاهرة ١٩٧١)

١٦ ـ روائع التراجيديا فى أدب الغرب ، جمعها وقدم لها : كلينث بروكس.
ترجمة : د. محمود السمرة (دار الكتاب العربى ـ بيروت ١٩٦٤)



الباب الثاني

أدبُ الالتزامْ

تأليف

ماكس أديريث

Littérature Engagée



★ مقدمة المترجـــم :

مصطلح Commitment فى أصله ومعناه مصطلح فلسفى يعنى اعتنــاق وجهة نظر فى الحياة يدافع عنها الفيلسوف ويدلل عليها بكل الوسائل الفكرية والجدلية التى يحوزها . ومع ذلك نجد أن المصطلح أكثر ما يكون وضـــــوحا وتحديدا فى ميدان الأدب ، حيث يعنى مشاركة الفنان فى شئون عصره ومجتمعه، ولا بد أن تكون هذه المشاركة فعالة ونابعة من وعى تام ، أى أن الأدب الملتزم يجب أن يحمل فى طواياه رؤية الفنان لقضايا عصره ، وأن تكون له رســــالة وغاية . فالأديب لا يعيش معــزولا عن المجتمع ، أو لا ينبغى أن يعيش فى برج عاج ، بل ان ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه وبين مجتمعه .

وقد حمل على الالتزام كتاب ونقاد كثيرون ، ورموه بأنه يقيد حـــرية الفنان ويمنعه من الانطلاق فى عملية الابداع . وهم فى ذلك ــ كما ســنرى فى هذه المقالة الشاملة ــ يأخذون فى الاعتبار التزام كتاب الحزب الشيوعى بمبادىء حزبهم يتحركون داخلها ، ويلتزمون بها .

وكتاب الالتزام فى الغرب يرفضـــون هذا النوع من الالتزام ، ويرمونه بضيق الأفق ، وبانه يسىء الى الالتزام الحق ، ولكنهم أيضـــا يحملون على التسيب الثقافى والانحلال الفنى بدعوى حرية الفنان فى أن يقول وأن يفعـــل ما يشاء دون أن يربط نفسه بموقف معين أو يتخذ لنفسه رؤية عملية لقضايا عصره ، أى بدون التزام .

ولقد عرضت المقالة عرضا وافيا كل الأدلة والبراهين التى استند اليهــا الجانبان ، وكان منهج الكاتب بسيطا جدا ، حيث تناول أولا مصطلح الالتزام بالتعريف وابراز أهميته ، ثم قسم قضية الالتزام بين المعارضين والمؤيدين . وبعد أن فرغ من ذلك خص سارتر ومفهومه للالتزام بحديث طويل ، اذ يرى الكاتب أن سارتر أثرى أدب الالتزام بكتاباته الابداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والصفة العملية النافعة .

ولأن الكاتب فرنسى فانه فى دفاعه عن الالتزام اتخذ من الأدب الفرنسى أمثلة ونماذج على نوعية الالتزام الواعى المتنور ، وخص ثلاثة أدباء فرنسيين بالتنوية والاستشهاد · وهؤلاء الكتاب الذين اعتمد عليهم الكاتب هم :

— شارل بيجى Charles Péguy (١٨٧٣ — ١٩١٤) · شاعر وكاتب مقال وروائى فرنسى ، عاصر قضية دريفوس المشهورة وكتب عنها ، وقد تميز انتاجه بازدواجية مستمدة من النزعة الوطنية والنزعة الروحية الثائرة ضد المدنية الحديثة . ومن أشهر كتبه : « وطننا » (١٩٠٥) ، « شبابنا » (١٩١٠)،ودواوين : « تأملات حول الحب » (١٩١٠)،و « حواء » (١٩١٣) ، و « بساط نوتردام » (١٩١٤) .

— لويس أراجوان Louis Aragon (١٨٩٧ — ١٩٨١) . كاتب وشاعر فرنسى ، وعضو الحزب الشيوعى الفرنسى ، أسس الجمعية الأدبية عام ١٩١٩ ، واشترك فى حركة الدادية بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من مؤسسى السريالية مع أندريه بريتون وفيليب سوبولت عام ١٩٢٠ . واشتهر فيما بعد بدواوين شعره الغنائى والتى كتب بعضا منها حول زوجته الساتريوليه Elsa Triolet .

— جان بول سارتر Jean - Paul Sartre (١٩٠٥ — ١٩٨٠) فيلسوف وروائى وكاتب مسرحى وناقد فرنسى ، ومن أشد المدافعين عن الوجودية فى الفلسفة ، وأنصار الدعوة الى الالتزام فى الأدب · من مؤلفاته الفلسفية : الوجود والعدم (١٩٤٣) ومن رواياته : ثلاثية دروب الحرية (٤٥ — ١٩٤٩) ، ومن مسرحياته : الذباب (١٩٤٣) ، رجال بلا ظلال (١٩٤٦) ، الأيدى القذرة (١٩٤٨) ، سجناء التونا (١٩٦٠) ، ومن كتاباته النقدية والذاتية : مواقف (١٩٤٧) فى مجلدين ·

ومؤلف المقال هو الناقد الفرنسى ماكس أديريث Max Adereth الذى سبق أن الف كتابا فى هذا الموضوع هو : الالتزام فى الأدب الفرنسى الحديث (١٩٧٦) ، اقتطع منه هذا المقال ليسهم به فى مشروع مؤسسة النشر

الانجليزية Penguin لطبع مختارات من مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية .
والمقال منشور ضمن كتاب :
Marxists on Literature - An Anthology (Pelican Books, 1975)

وهو كتاب يحتوى على عديد من المقالات التى تتنـــاول جوانب شتى فى الأدب من وجهة نظر النقد الماركسى ، أسهم فى كتابتها لفيف من كبار النقـاد فى مختلف بلاد العالم الذين جمعتهم أيديولوجية واحدة .

ولقد حاولت جهدى أن أجعل المقالة المركزة واضحة ، وبخاصـة فى تلك المواضع التى أوجز فيها المؤلف واكتفى بالاشارة معتمدا على ألفة القــارىء الغربى بعامة والفرنسى بخاصة لها ، وعلى قربها من تتناول ادراكه وفهمه . والتعليقات التى أضفتها للتوضيح والتفسير أشرت اليها فى الهامش وميزتهـا بعلامة (★)تميزا لها عن هوامش المؤلف التى حافظت على نسقها كما وردت فى المقال . وقد اقتضى منى ذلك أن أعــود الى بعض المصادر والمراجع العـامة للاستشارة والتأكد ، وأخص منها بالذكر :

— Maurice Nadeau : The French Novel Since The War, translated by A. M. Sheridan Smith (Evergreen, New York, 1969)

— جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمـة د. محمد غنيمى هلال (دار نهضة مصر ب.ت) .

— Dictionary of World Literay Terms (ed. by J. T. Shiply)

— Encyclopaedia Britanica.

— The Oxford Companion to French Literature; Compiled & edited by Sir Paul Harvey & J. E. Heseltine; (Oxford, 1959)

وأرجو مخلصا أن يسهم هذا المقــال فى دفع حركة الابداع الأدبى على أسس واضحة بعد أن ران السكون على أرجاء الساحة الأدبية،وخشى المخلصون على الأدب الجاد من موجة الاسفاف والتسيب التى توشك أن تدهم المســيرة الثقافية لنا .

أدب الالتـــــزام (*)

- تعريف أدب الالتـــــزام .
- أهمية أدب الالتــــزام .

ظهر مصطلح أدب الالتزام أو أدب المواقف نتيجــة لتأثير الأيديولوجيات الحديثة على الأدب ، التى تشترك ـ بالرغم من تعـــددها وتباينها ـ فى شىء واحد وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعية السريعة لعصرنا . ومن أجل ذلك فان هذه الأيديولوجيات تجبر كل امرىء منا على أن يعيد فحص موقفه نقديا من العالم ، ومسئوليته نحو الآخرين ، وتحت تأثيرها ينظر الكاتب ـ بصــفة خاصة ـ الى عمله من منظور جديد ، أى أنه يلزم نفسه على اتخاذ موقف . ويعنى هذا أنه يصبح واعيا بأن الطبيعة الحق لفنه هى أن يصرف اهتمامه الى جانب من الواقع ، وأن يحكم عليه بالضرورة . وتأتى الأصالة الكبرى فى مصطلح الالتزام لا يعنى مجرد ترديد لشعارات زائفة بأن الفن ينبغى أن يفسح مجــالا لعالم الواقع الخارجى الكبير ، بل يؤكد ـ وبصورة فعالة أحيانا ـ على أن عظمة الكاتب تكمن فى قدرته على أن يزود المجتمع عامة (أو قراء عصره) بصورة صادقة له ولصراعاته ومشاكله . ويتحدد نجاح الكاتب فى هذا الصدد من كونه ليس مشاهدا لا منتميا فحسب للمسرحية التى ينقلها ، بل لأنه يلعب دورا فيها أيضا ، وكل ما يطلب منه أن يكون ممثلا واعيا .

وليست فكرة الالتزام فرنسية على التحديد ، ولكنها اذا كانت قد أعطيت فى فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية مدلولا محددا ومتكاملا فذلك لأن سنوات الاحتلال والمقاومة قد جعلت الفرنسيين أكثر وعيا بحاجتهم الى اعادة نظـــر شاملة فى كل القيم . ففى أواخـــر الأربعينيات تركز الاهتمام على الدور الذى

(*) نشرت هذه الدراسة بمجلة (أدب ونقــــد) فى العددين الخامس والسادس ، يوليو وأغسطس من عام ١٩٨٤ .

يمكن أن يلعبه الأدب فى الحياة ، ومن ثم ولدت فكرة الالتزام ولادة طبيعية لتشبع متطلبات كل من الفن والمجتمع . وليس نجاح حركة الالتزام فى تجاوز تلك الظروف الخاصة ، بل وانتشارها فى آفاق أخرى ، الا دليلا على أن حيويتها لا تعتمد فحسب على الظروف التى أوجدتها . ان ظهور أدب الالتزام فى القرن العشرين يتطابق أكثر مع حاجات العصر الحالى ، وهناك سببان رئيسيان لذلك :

الأول : أننا نواجه اليوم واقعا يتحرك بسرعة بحيث يصبح من العسير أن نفهمه ونتعامل معه أو مع جزء منه ، دون أن نكون طرفا فيه ، ومحاولة الوقوف منه موقف المحايد يدين المرء ويسلبه جوهر الحياة . وليس يعنى هذا بالضرورة فناء الفن (لان الموهبة الفطرية عادة تجد أكثر من طريق لتحقيق ذاتها) ، ولكنه سوف يقلل من تأثير الفن ومن عظمته الانسانية . لقد كان محتملا فى الماضى أن يخدع الفنانون أنفسهم باعتقادهم أن فنهم انما هو شىء مختلف ، واذا كان بعضهم قد فعل ذلك فلأنهم كانوا نوابغ يستطيعون رؤية ما وراء المظاهر السطحية ، أما اليوم فان أحدا لا يستطيع أن يختبىء وراء مثل هذه المظاهر السطحية ، فنحن نعرف جيدا أن مملكة الفن ليست هى ما يسمى بالطبيعة الانسانية الثابتة ، ولكنها موقف معاصر أصيل له ملامحه الفريدة ، ومن خلاله يستطيع المرء أن يعبر عن العواطف الانسانية الخالدة التى تهب الفن تأثيره الدائم . والقول المأثور بأن الموضوعات الخالدة تغلفها قشرة مؤقتة لم يعد فى زماننا قولا متناقضا ، لأن الحياة قد أثبتت صحته فى مجال التطبيق مرارا ، وتجاهل هذه القشرة المؤقتة يعنى أن يتعامل الفن مع أفكار مجردة لا حياة فيها .

الثانى : يتصل باحساسنا بالحاضر الواقع عامل موضوعى آخر ينفرد به عصرنا ، وهو الأزمة العميقة التى تمر بها الحضارة الحديثة ، حيث لم تحطم حربان كبريان معظم أحلامنا فحسب ، ولكن لأن علينا الآن أن نختار بين الحياة والموت . ففى عصر الطاقة النووية تواجهنا هذه المشكلة : كيف يستطيع الفنان الخلاص منها ؟ صحيح أن بعض الكتاب يميل الى السخرية والتهكم منها ،

والبعض الآخر ينزعون الى تجاهل الموضوع كلية لكونه معقدا وبعيدا عن مداركهم ، ولكن كلا الاتجاهين يمكن أن يكون شكلا من أشكال الاستنكار ، أو تعبيرا عن المعاناة والقلق . بل ان رفضهم مواجهة الواقع ، سواء صدر عن عمد أو جبن ، لا ينفى وجوده ولا يمحو آثاره . ولكن الواقع المعاصر — على العكس من ذلك — قد نجح فى أن يتسلل من الباب الخلفى ليترك آثاره على المفكرين والفنانين الذين ظنوا أنهم أداروا ظهورهم له . ونضرب مثالا على عنف العصر وعدم استقراره بحركة « الشباب الغاضب » التى تعرف بمسرح اللامعقول(*)، والموضوعية المجردة فى الرواية الجديدة nouveau roman لدى ألان روب جرييه Alain Robbe - Grillet (**) ، بوصفهما صدى لهذا العالم اللانسانى الذى يطحن فيه الآفراد . وكتاب أدب الالتزام لا يحملون على أى من هذه الحركات ، ولكنهم يؤمنون بأن اعترافا صريحا بوجود تواصل بين الكتاب والمجتمع يمكن أن يكون أجدى وأكثر أمانة . هذا هو مسلك أدب الالتزام ، وهو مسلك محفوف بالصعاب والعثرات ، غير أن تجنبه عسير .

(*) مسرح العبث أو اللامعقول Absurd Drama هو التعبير بالمسرح عن عدمية الحياة وخلوها من أى معنى . ويشبه تكنيك مسرح العبث فى بعض جوانبه السريالية ، غير أنه يختلف عنها فى كونه انعكاسا للحياة وليس هروبا او ابتعادا منها . ويزعم رواد اللامعقول أن مسرحهم ليس ذهنيا بل انه يبحث عن روح المسرح بطريقة مسرحية ! ومن ثم فانهم يسقطون من حسابهم اعتبارات العقدة المحبوكة والشخصية النامية والدافع وراء الحدث متوجهين مباشرة الى اثارة عواطف النظارة وانفعالهم بما يجرى على المسرح .

ورواد الحركة فى فرنسا مهدها هم : جان جينيه ، ادوارد البى ، يوجين يونيسكو ، وصمويل بيكيت . وفى انجلترا عرفت الحركة باسم حركة الشباب الغاضب The Angry Young Men بعد أن نشر جون أوزبورن مسرحيته « انظر وراءك فى غضب Look Back in Angar » ومن كتابها أيضا أرنولد ويسكر ، وهارولد بينتر .

(**) ألان روب جرييه (١٩٢٢) روائى فرنسى من رواد الرواية الجديدة فى فرنسا التى تحاول الموضوعية المجردة فى تصوير الحياة والأشياء

=

● الالتزام بين المعارضين والمؤيدين

(١)

يبدأ الكاتب الملتزم قضيته باستبعاد كثير من الأفكار والعادات الراسخة في الأذهان ، ومن ثم نجد لزاما علينا أن نقف بايجاز عند أهم الاعتراضات التى أثارها خصوم أدب الالتزام ، لان من شأن هـذا أن يكشف عن الطبيعة الحق لأدب الالتزام ، وأن يساعدنا على تجنب الاعتقادات الخاطئة المحتملة فى أهدافه ومراميـــــــــه ٠

وأول ما نصادفه من تلك الاعتراضات مقولة نقدية متكررة تزعم أن أدب الالتزام يعطى السياسة مكان الصدارة ، وقد ورد هذا الاعتراض كثـيرا حتى صار من المألوف أن يدرج الناس أدب الالتزام فى باب الكتابة السياسية ، أو فى أحسن الأحوال ، فى باب الكتب ذات الأهداف السياســـية ٠ فناقد بارع مثل ر٠ البيريز R. Albérès يشـــكو من أن كتاب أدب الالتزام صرفوا جل اهتمامهم الى السياسة [١] ٠

ورد الملتزمين على ذلك يبدأ أولا من منطلق أن الأزمة السياسية هى أكثر التعبيرات حدة عن الأزمة العامة فى عصرنا ، وكل صراعاتنا الأخلاقية والعقائدية لها خلفية سياسية،حتى بات من الصعب أن تجد جانبا واحدا من حياتنا الخاصة لم تمسسه المعركة السياسية بشكل أو بآخر ٠ ويصور أراجون وسارتر هـذه المسألة فى رواياتهما ، ونضرب لذلك مثلين :

=

والتى ترفض غالبا منطق القصة وتسلسل الأحداث ورسم الشخصيات رسـما واضحا ، متجنبة كل الأشكال التقليدية للرواية ٠ ولقد ظهرت هـذه الموجة فى الرواية فى فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من روادها أيضـا : ناتالى ساروت ، ميشيل بوتور ، كلود سيمون ، كلود أوليبه ، روبرت بانجيه ،

Maurie Nadeau : The French Novel Since The War, Translated by A. M. Sheridan Smith (Evergreen, U.S.A 1969) PP. 127 — 141 .

(المترجـــم)

(١) انظر على سبيل المثال كتابه : Bilan Littéraire du vingtieme Siècle

فى رواية أراجون « مسافرو القدر Passengers of Destiny » نجد أن الشخصية المحورية هى لرجل يتباهى بأنه يتجاهل عن عمد أحداث عصره السياسية ، ويرفض أن يقرأ الصحف الا أخبار المال . ولكنه فى النهاية يصاب بشلل جزئى نتيجة حادث • وبضربة قدر ساخرة يفقد الرجل قدرته على الكلام ، فلا يردد الا كلمة واحد هى سياسة Politique ! ومن خلال هذه الكلمة الواحدة يستطيع الرجل التعبير عن كل رغباته للمرأة التى تقوم برعايته : كالجـــوع والعطش والنوم .. الخ • وهذا الرمز بالتأكيد رمز قوى للمصير الانسانى فى القرن العشرين الذى يتحدد من خلال السياسة • (لقد عرف نابليون السياسة بأنها الشكل الحديث للقدر la Forme moderne du destin) .

ونخرج بنفس الدرس من رواية ســارتر « تأجيل الاعدام Reprieve » حيث يدور الحدث حول أزمة ميونيخ سنة ١٩٣٨ ، ويتأثر مصير كل شخصية بقرارات هتلر واستسلام تشامبرلين ودالابير أمام مطالبه • ولكن ثمة شخصية مثيرة للشفقة حقيقة هى شخصية الفــــلاح الأمى جرو لوى Gros Louis الذى لا ضرر منه لأحد على الاطلاق . يجد جرو لوى نفســه فجأة وعلى الرغم منه ، منقولا من مكان الى آخر ، حيث يسجن فى النهاية ، وكل ذلك البــــلاء بسبب السياسة التى لا يعرف عنها المسكين شيئا . والمغزى الأخلاقى الذى لا مفر من استخلاصه من هذا الرمز هو اننا اذا تجاهلنا السياسة فانهـــا لن تتجاهلنـــــــــا •

وليس معنى هذا أن السياسة هى الموضوع الوحيد ، أو حتى الأهم ، فى الأعمال الفنية لأدب الالتزام ، لان بعضا منها جاء خلوا أو شبه خلو من السياسة كما نجد فى القصائد الغنائيـــة لبيجى Péguy وأراجون • وفى روايات أدب الالتزام ، وخاصة عند أراجون ، تدور القصة حول أفراد منشغلين بحل مشاكلهم الشخصية وعلى وعى عادة بالدور الذى تلعبه السياسة فى تقرير مصــائرهم ، وكثير من أبطال رواية سارتر « دروب الحرية » على نفس الشــــاكلة . ولكن الروائيين أنفسهم لا ينسون أبدا أن شخصياتهم تضرب بجـــذورها فى مجتمع عصرها ، وتكون النتيجة أن يصل الكاتب الى نفس الهـــــدف وتكون أهمية

المشاكل السياسية فى التأثير على العقل الواعى لأبطال رواياته . ومن النادر أن تجد المغزى السياسى عائما أو طنانا فى سياق تلك الروايات ، بل هو كامن فى طواياها يلمح اليه دون الكشف عنه . ومن ثم يمكن القول ان السياسة فى رواية أدب الالتزام ان هى الا خلفية بكل معانى الكلمة ، انها خلفية ضرورية جدا ، ولكنها تظل فى نهاية المطاف خلفية .

وفضلا عن ذلك فان أدب الالتزام لا يؤمن بأن الحرية الكاملة للفرد تتحقق خارج المجتمع أو ضده ، بل يميل على الأرجح الى الرأى القائل بأن الانسان خارج المجتمع لا يكون انسانا أبدا ، وانما يصير فى مستوى الأنعام ويكون على هذا النحو عرضة للجبرية القاسية . فالحرية الانسانية هى انتصار اجتماعى . وليس صحيحا أيضا — على حد قول كتاب أدب الالتزام — أن المجتمع يكتم غرائز الفرد الحرة ، فاذا كانت المؤسسات الاجتماعية تقف غالبا فى طريق الفرد حين يعبر عن ذاته ، فان العلاج هو أن نهاجم هذه المؤسسات وأن نعمل على هدمها ، ولا ينبغى أن نتجاهل هذه المؤسسات ، لان تجاهلها لن يعنى أن آثارها الضارة قد زالت كما أن النعامة لا تقتل صائدها بدفن رأسها فى الرمال والتظاهر بأنها لا تراه .

وما يسرى على شخصيات أدب الالتزام يسرى بصورة أقوى على الفنان الملتزم نفسه ، فهناك تبادل مثمر بين نشاطه الابداعى فنانا وحياته رجلا له مواقفه ، حيث ان حياته تثرى فنه وتزوده بالزاد الوفير . وحين يختلط الفنان بالناس فانه يشاركهم صعوباتهم ويتعرف على مشاعرهم ، وفى مقابل هذا يمكن أن يساعدهم عمله الفنى على أن يفهموا أنفسهم حق الفهم . وربما يبرز لنا « بيجى » مثلا مقنعا لذلك ، لأن الحقائق الروحية التى اهتدى اليها كانت نتيجة لاشتراكه العميق فى قضايا عصره : فمن خلال دفاعه لاثبات براءة دريفوس Dreyfus (*) ، جاءت مواجهته للقضايا التى تتصل « بالخلاص الأبدى » للانسان .

(*) اشارة الى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قضية ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى أسمه ألفريد دريفوس اتهم ظلما سنة ١٨٩٤ =

وأخيرا ، كما يقول سارتر ، ان « الألم الميتافيزيقى » (أى محاولة الانسان فهم المغزى الكامل للحياة) ليس الا ضربا من « الترف » لا يستطيع السواد الأعظم من البشر أن ينغمس فيه ما دامت مشاكلهم الاجتماعية تتعثر فى طريق الحل ، ولكنه يضيف أن البحث عن حقيقة الوجود الأزلية سوف يصبح المهمة الأساسية للانسان « حين يحرر نفسه حقا وصدقا » (٢) .

=

بافشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الألمانى وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلفيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام الى المتهم ولا الى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحكمة سببا فى موجة سخط فى فرنسا تحول الى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى ، ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوروبا ثم العالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولا . وفيها نشر اميل زولا مقالته الشهيرة : « انى أتهم » دفاعا عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوما عنيفا على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معا . وقدم اميل زولا للمحكمة ، ولكن محاكمته اثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية أن يصدر عفوا شاملا عنه سنة ١٩٠٦ . وقد تناول القضية كتاب آخرون مثل : أناتول فرانس ، ومارسيل بروست فى المجلدات الأولى من قصصه : « البحث عن الزمن المفقود » .

انظر كتاب سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د. محمد غنيمى هلال (دار نهضة مصر ب.ت) هامش ص ٢٣١ — ٢٣٢ .

(المترجم)

(٢) يشير سارتر الى ذلك فى مقالة له عن المشكلة اليهودية ، وفيها يفسر ظاهرة نبوغ اليهود فى مجال السياسة أكثر من مجال الفلسفة . ويرجع هذا — فى نظره — الى احساس اليهود بعدم الأمن لأن « على المرء أن ينال حقوقه فى مجتمعه أولا قبل أن يعنى نفسه بالدفاع عن أقدار البشر فى العالم » ، ولذا فان الميتافيزيقيات سوف تظل فى الحاضر « ميزة تتمتع بها الطبقة الآرية الحاكمة » انظر :

(Réflexions sur la question juive, 1947 P. 174) .

أما بالنسبة للالتزام فانه ينبغى أن يعطى « صورة كاملة للواقع الانسانى » (٣) وسوف نرى فى الحقيقة أن بيجى وأراجون وسارتر قد تجنبوا قدر جهدهم « تشويه » صورة الانسان فى اى جانب أساسى من جوانبه ٠ وعلى سبيل المثال يرى بيجى أن « الخلاص الروحى » هو امتداد « للخلاص الدنيوى » (السياسى) ، ويربط أراجون بحث الانسان عن السعادة الشخصية بالنشاط السياسى ، ويرى أن الحب هو أروع تعبير عن المنهج الالتزامى لدى الفرد حيث يفضل المحب حبيبته على نفسه ، ويعلق سارتر أهمية كبرى على دراسة « الوشائج » اى دراسة الطرق المحددة الكاملة التى يؤثر المجتمع من خلالها على الأفراد (كما فى الروابط الأسرية مثلا) .

الاعتراض الثانى على أدب الالتزام هو أن المجتمع الحديث قد عفى على الالتزام ، حيث لم يعد هناك من باعث ذى قيمة يجعل المرء ملتزما ٠ والحق أن هذا هو الاعتراض المعقد على الالتزام ، لأنه مصحوب بدليل آخر يرجحه مؤداه ان فكرة الالتزام ربما كانت مفيدة فى الثلاثينيات وهو عصر قد تولى ، أما الآن فلا يمكن أن ينهض أدب جاد على مثل تلك الأفكار البدائية . وما رفض الرواية التقليدية التى تنبنى أساسا على الصراع بين الفرد والمجتمع واستبدال الرواية الموضوعية بها ، الا دليلين على أن الالتزام قد مات ٠

واجابة أنصار الالتزام على هذا الاعتراض تتلخص فى أنه ليس اعتراضا « أدبيا » حقا ، ولكنه يقوم على تصور للعصر الحاضر ما زال محل جدل . وليس هناك من شك أن الحياة فى الستينيات تختلف كثيرا عن الحياة قبلها بعشرين أو ثلاثين سنة ، غير أن أعمال كتاب الالتزام تعكس هذا الاختلاف بطريقة ملحوظة جدا ٠ فسارتر الذى كتب سيرته الذاتية فى كتابه « كلمات Words » عام ١٩٦٣ قد أفاد حقا من أخطائه ، واستطاع أن يصف لنا طفولته وأحلامه

---

(٣) Sartre, Situations II (Paris, 1947) , P. 251

الأولى بطريقة أكثر سلاسة . أما أراجون فمعظم الكتب التى نشرها فى السنوات العشر الأخيرة من حياته تفسح مكانا مميزا للجوانب الذاتية بصـــورة أدهشت بعض أصدقائه وكانت غصة فى حلوقهم . والحق أن هذا المنهج الجديد ، الذى لم يكن صدفة أو راجعا الى الهوى الشخصى لصاحبه ، يناسب بطريقــة مثلى المرحلة التى وصل اليها مجتمعنا من ناحيتين :

— فالتعقيد المتزايد للحياة قد فرض على الفرد أن يتخذ مبادرة شخصية .

— وخطر التكنولوجيا ، التى حولتنا الى مجرد آلات ، خطر محقق كفيل بأن يثير الفنان الى رد فعل عنيف . ففى كتابه « الشــــعراء Les Poètes الصادر عام ١٩٦٠ يحاول أراجون تصوير العالم الجديد الذى يشيد ، ويصرخ الصرخة الحارة التالية :

« فى ذلك العالم أطالب بمكان للشعر » (٤) .

أما الزعم القائل بأنه ليست هناك بواعث وصراعات ملائمة تلهم كتـــاب اليوم ، فالرد عليه يكون باثبات أربعة مصادر على الأقل للتوتر فى عصرنا :

أولا : أن الكتاب والفنانين هم أقل الناس انبهارا بالشعار الاقتصــــادى الذى يرفعه السياسيون بأننا « نعيش أزهى فترات تاريخنا » ، وسواء صدق هذا الشعار على المستوى المادى المحض أو لم يصدق ، فالحقيقة المرة أن الحياة الحديثة كئيبة وطاحنة . ومن هذا المنطلق يصبح من الصعب أن نكتب فى نمط الرواية الحماسية التى أوحت بها الحرب الاسبانية مثلا ، ولكن الفنـــــان الحساس يعلم أن هناك مادة ثرة يزخر بها مجتمع قد فشل فشلا ذريعا فى تزويد أفراده بالادراك الواعى والتقدير الصادق لمتع الحياة . ولما كان العلاج يتطلب أكثر من المعايير الثقافية الصارمة لارتباطه بالقرارات السياسية والأخلاقية ، فان الأمر فى حاجة الى الالتزام . وهذه العملية ذات شقين كما نرى هنا : فمن ناحية يحتاج الانسان المعاصر الى الفنان كى يصور له حياته بدون أوهـــام أو

---

(٤) "Je réclame dans ce mande - là une place pour la poésie"
(Aragon, Les Poètes, P. 145

نفاق ويبين له طريق الخلاص ، ومن ناحية أخرى يستطيع الفنان أن يجد فى مأساة الانسان المعاصر مصدر الهام يحفزه على أن يصارع ما امتلأت به من عناصر البذاءة والاسفاف .

ثانيا : تقودنا النقطة الأخيرة الى توتر من نوع آخر مقصور على زماننا وهو التناقض الحاد بين ثقافة « الأغانى والموسيقى الهابطة » والثقافة التراثية (التقليدية) . ودون أن نجهد أنفسنا فى بحث كل ما يتضمنه هذا الموضوع ينبغى أن نثير عدة أسئلة : هل ثقافة « الأغانى والموسيقى الهابطة » هى الثمن المحتوم الذى ندفعه للتوسع فى الديمقراطية السياسية والاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى : أهذا النوع من الثقافة هو النوع الوحيد الذى تستمتع به الجماهير العريضة ؟ أم أن هذا يعنى أننا ما زلنا بعيدين من تحقيق الديمقراطية ، وأن اتجاه سادتنا وكبرائنا الجدد هو منع الغالبية العظمى منا عن الاشتغال بالنشاط الخطر دائما وهو التفكير بوضوح وعمق ؟ وهل ثقافة « الأغانى والموسيقى الهابطة » كلها سلبية ؟ أم أنها ، بالرغم من جهود الاعلان عنها وترويجها ، تعبر بطريقتها الخاصة عن معاناة جيلنا وبحثه الممض عن قيم جديدة ؟ وعلى كل حال ، ما هو الخط الفاصل من الثقافتين ؟

تلك الأسئلة ومثيلاتها هى موضع اهتمام هؤلاء الذين يشعرون أنه « ليس بالخبز وحده يحيا الانسان » ، وأن الفقر الثقافى والأيديولوجى هو — على الأقل — أمر سىء مثل الفقر المادى ان لم يكن أشد سوءا . ان تلك الأسئلة تؤثر على كل واحد منا وليس على حفنة من « المثقفين » وحدهم ، فكما تقول احدى بطلات أرنولد ويسكر بحق : « ان العالم المادى القذر يهيننا ونحن لا نعير الأمر أدنى التفات .. هذه هى غلطتنا الشنيعة » (٥) . ولا يزعم الالتزام أنه يملك الاجابة على كل الأسئلة السابقة ، كما أن الالتزام لا يبدى مظنة فى أن الأمر يتطلب أكثر من اجابة واحدة . انه يقول انها مرتبطة بفلسفة المرء فى الحياة وان من الصعب على الكتاب والفنانين ، الذين من واجبهم الاسهام فى ايجاد حل

---

(٥) Beatie Bryant in "Roots" Act III : The Wesker Trilogy (Penguin ed, 1964), P. 148 .

لها ، أن يفعلوا ذلك دون الميل الى طرف من أطراف النزاع السياسى والأخلاقى الدائر فى عصرهم ، أو بتعبير آخر : دون التورط فى اتخاذ موقف ٠

ثمة جانب آخر من جوانب الثقافة الحديثة وهو التزايد المخيف فى أدب الجنس المكشوف ، واننى لا استخدم الصـــفة « مخيف » من منطلق دينى متزمت ، ولكن لأن هناك خطرا حقيقيا أن يفقد المرء رؤيته وهو يحاول الاقتراب من هذا الموضوع ٠ وقليل جدا من الناس قد ينكر أن ما يخوض فيه كتـاب اليوم من مناقشات مفتوحة وصريحة حـــول الجنس هو رد فعل مرحب به فى مواجهة التزمت الفيكتورى والنفاق ، بل وأكثر من ذلك أن فننا يستحق صفة الفن ينبغى ألا ينكص من وصف كل عناصر السلوك الانسانى بما فيها محاولات اثارة الغرائز البدائية والحيوانية فينا . مثل هذا المنهج يعتبر بحق فنا واقعيا لا أدبا جنسيا مكشوفا على الاطلاق ، وكل ما هنالك من فرق بين الاثنين هـــو ما يكمن فى نية الفنان ومن ثم فى أثره المنشود . فشىء أن نصف الجنس بدون اثارة الاشمئزاز باعتباره جزءا ، جزءاً فحسب ، من الحياة الانسانية ، وشىء آخر أن نتعمد الفجاجة لا لسبب الا لأن كثيرا منا تستهويه فى كل الأحوال ، مثل هذه الفجاجة ٠ ومن شأن ذلك أن يجعل الجنس اسفافا ويهين الانسان ويحط من قدر المؤلف والقراء على السواء بدلا من أن ينتج تأثيرا ساميا كما يفعل الفن الأصيل عادة ٠ ومن الضرورى أن نؤكد على أن التأثير الســـامى لا يتحقق من مجرد كبت كل الجوانب المنحطة والفجة فى الحياة الانســـانية ، أو حتى من احلالها مكانا ثانويا . وبالرغم من التعارض البادى فى هذه المقولة ، يمكن أن نحقق التأثير السامى بابراز تلك الجوانب على شرط أن يكون هدفنا هو زيادة الفهم والتعاطف الانسانيين . وأكرر مرة أخرى أن هذا يتطلب أكثر من المهارة الفنية ، انه يتطلب فلسفة محددة « يلتزم » بها الكاتب ٠ وتقف روايات سارتر شاهدا على هذا الأمر ، ففى ثلاثيته « دروب الحرية » الكثير من جوانب الفجاجة والفحش التى تضـــارع ما يوجد فى روايات على شـــاكلة « فانى هل

Fanny Hill » (*) ولكن هـذه الجوانب ليست منعزلة أو ليست موجودة بدافع الاثارة . فمثلا من المستحيل الا تهتز عواطف المرء النبيلة (أى عكس دواعى الشهوة الفجة) بعد أن يقرأ المرء المشهد المؤثر حيث يحاول كسيحان ممارسة الحب ، فلا يستطيعان الوصول الى ذروة النشوة الا باستخدام أيديهما وخيالهما . والغاية من التفاصيل المسرفة فى هذا المشهد أن تزيد من احساسنا بحدة الموقف وسخريته ، وليست الغاية من ورائه دغدغة جوعنا الجنسى .

ثالثا : التوتر المتولد من التعارض القائم بين مزايا التقدم العلمى الكامنة فيه وبين أخطاره الحقيقية . لقد فرض اكتشاف الطاقة النووية هذه المسألة فرضا وصارت قضية ملحة ، حيث غدت مشكلة الحرب والسلام بسببها أكثر مشكلات عصرنا حيوية . ولكى نعرف أن المشكلة لم تبرح وجدان الفنانين ، وأنهم لم يقفوا منها موقف اللامبالاة ، ينبغى أن ننعم النظر فى عدد الأغنيات والمسرحيات والروايات التى تعالجها ، فضلا عن الأعمال الأخرى التى كانت ستصبح غامضة ، لولا أنها اتخذت من المشكلة خلفية لها . لقد أثارت حرب فيتنام فى الغرب ردود الفعل نفسها التى أثارتها مقاومة الفاشية قبلها بثلاثين سنة ، ووجه الشبه هنا يكمن فى استقطاب الآراء والاتجاهات (٦) . وهذا ينفى

(*) رواية جنسية ظهرت فى انجلترا فى القرن الثامن عشر ، ألفها جون كليلاند John Cleland (ت ١٧٤٩) تحت عنوان « فانى هل : مذكرات امرأة اللذة » ، وتعد أعظم أعمال أدب الاثارة الجنسية فى الأدب الانجليزى .

(المترجم)

(٦) ليس معنى هذا أن نتوقع طوفانا من الكتب التى تعالج مشكلة فيتنام مباشرة . ولكن يعنى على الأرجح أن حرب فيتنام ، كالحرب الأهلية الاسبانية من قبل ، واحدة من تلك المشكلات المحددة التى تجبرنا على أن نعيد النظر فى مبادئنا الأساسية كل آونة وحين . وما دامت رحى الحرب تدور وتهدد بتفجير حرب عالمية فان قضية وحشية الانسان نحو الانسان تظل قضية ملتهبة وعملية .

(المترجم : يلاحظ أن المؤلف كتب هذه الآراء سنة ١٩٦٧ والحرب الفيتنامية دائرة على قدم وساق والرأى العام موزع بين أطراف النزاع . لكن

=

الزعم القائل بأن الالتزام قد مضى زمنه ولم يعد صالحا : حيث ما زالت هناك خيارات مصيرية تواجهنا ، وما زلنا فى حاجة الى المدد الملهم للفن والأدب بغيـة التصدى لها . فقد كتب أراجون ديوانه « عيون وذكرى » سنة ١٩٥٤ ليكون بمثابة تتمة متناغمة لرواية زوجته الساترويوليه Elsa Triolet الحصان الأحمر » (٧) التى تصـور فيها ابادة القنبلة الذرية للبشرية ، لا لأن الرواية متشائمة ، ولكن لأنها ترمى الى توعيتنا بالتهديد النووى كى نوقفه قبل فوات الأوان • وديوان أراجون يستكمل هذا الدرس حين يطلعنا ببسـاطة فائقة واخلاص عميق على كل القيم التى ينبغى الحفاظ عليها والقتال فى سـبيلها • ويختتم أراجون ديوانه بقصيدة عن السلام (أوحت بها الحرب بين الفيتناميين والفرنسيين)تقول أبياتها الأخيرة :

فلتصمتى أيها الذرة ولتكفى أيتهـا البنـادق عن الدمدمة

أوقفوا النار على كل الجبهات على كل الجبهات أوقفوا النار (٨)

=

آراءه فى هذا الصدد ما زالت صالحة لزماننا اذا أخذنا فى الاعتبار حروبا وجرائم وحشية ترتكب من الانسان فى حق الانسان فى مناطق متفرقة من العالم ، وتثير القضايا نفسها التى أثارها المؤلف ، وتتحزب آراء البشرية حيالها ما بين مؤيد ومعارض ولا مبال ، وتحتاج من الأدباء والكتاب الى اتخاذ موقف) •

(٧) اشارة الى (الحصان الأحمر) رمز الحرب الذى ورد ذكره فى الانجيل فى كتاب (الوحى) •

(المترجم : الحصان الأحمر أو التنين حيوان خرافى يسمى Red Dragon وله — كما جاء فى الانجيل — سبع رؤوس ، وعشرة قرون ، وسبعة تيجان على رؤوسه — حاول أن يلتهم « الوليد » من حجر « السيدة » وقد دخلت الملائكة فى حرب ضده بقيادة ميكائيل •• الخ القصة المذكورة فى المكان المشار اليه) .

(٨) خلو أبيات أراجون من علامات الترقيم الاملائية هو أمر متعمد هدفه أن يجبر المتلقى على اعتبار كل سطر شعرى وحدة متكاملة لا تحدها فواصـل صناعية شكلية .

رابعا : هناك — أخيرا — الصراع الخالد بين المثال والواقع ، وهو الصراع الذى دفع بيجى فى بداية هذا القرن أن يلاحظ بمرارة أن « التصوف » عادة ما ينحط ليصبح « سياسة » ، وهو يعنى كما سيتضح بعد قليل ، أن المصير العادى لأى مثال نقى هو أن ينحرف عن مساره النبيل ويستغل فى سبيل تحقيق غايات أنانية . ويأخذ هذا الصراع شكلا حادا عند الملتزمين سياسيا ، لأن عالم السياسة هو عالم « الأيدى القذرة » كما يوحى بذلك عنوان مسرحية سارترية (*) . والمثل الحديث على هذا هو التصدع والشقاق اللذان وقعا فى صفوف الشيوعيين بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى حيث كشف النقاب عن أخطاء ستالين وجرائمه .

والحق أن الصدمات العنيفة فى العصر الحديث ليست مقصورة على الشيوعيين وحدهم ، فكل الذين يحاولون اصلاح أحوال الآخرين لا بد واجدون ، ان عاجلا أو آجلا ، أن خطوات التغيير قلما تكون بالسرعة التى يأملون ، ولا يكاد يمضى بعض الوقت حتى يكتشفوا أنه بمجرد أن يدخل المثال دائرة التطبيق تقوم العقبات غير المتوقعة التى تستدعى « اعادة تقييم مؤلم » . ويأتى الخطر فى مثل تلك الأحوال من أن الناس يميلون الى اخفاء خيبة آمالهم وراء ستار خبيث من اللامبالاة والسخرية .

ويستطيع الفن الملتزم أن ينقذنا من كل هذه المحاولات العقيمة ، لأن رؤية الفنان تساعدنا على أن نرى أبعد من النكسات والهزائم العارضة . وهنا نتذكر قول « سارة كاهن » الجريئة احدى بطلات أرنولد ويسكر حين ترفض بعناد أن تتبع صديقها « مونتى » على طريق الخيانة ، أو أبنها « روبى » على طريق اليأس ، وتقول :

(*) يقصد المؤلف مسرحية سارتر السياسية التى تسمى Les Mains Sales (الأيدى القذرة) التى ألفها سنة ١٩٤٨ ، وتدور أحداثها فى المجر قرب نهاية الاحتلال الألمانى ، وتعد المسرحية مثالا على الميلودراما السياسية فى قوة التأثير والتركيز .

(المترجم)

« اذا جاء الكهربائى لاصلاح العطب ، وبدل أن يصلحه زاده سوءا ، فهل أتوقف عن استخدام الكهرباء ؟ هل أحرم نفسى من النـــور ؟ الاشتراكية هى نورى . هل تفهم ذلك ؟ هى السبيل فى الحياة . كم يمكن أن يكون الانســان جميلا ؟ » (٩) .

وفى قصيدة أراجون الأخيرة « مرثية لبابلو نيرودا » التى كتبها ســنة ١٩٦٦ يصف الشـــعراء بأنهم **« مخلوقات الليل الذين يحملون الشمس بين جوانحهم »** . وخلفية القصيدة هو الزلزال الذى وقع فى شيلى ســنة ١٩٦٥ وحطم منزل بابلو نيرودا ، فبعد أن يعبر أراجون عن تعاطفه مع صديقه ، يمضى فى ادانة الأرض ذاتها بأنها قد خانت الشعراء ، ويوسع موضوع القصيدة بأن يبين أن هناك كوارث أسوأ تنتظر الفنان حين يصحو على الهوة التى تفصــل أحلامه الكريمة بالعدل والمساواة والعقبات التى يجب أن يتخطاها الانسان قبل تحقيق هذه الأحلام . ان رسالة الشاعر هنا ليست دعوة الى الاستسلام ، بل الى الكفاح بيقظة وانتباه :

« آه ماذا سمحنا لبابلو صديقى

بابلو يا صديقى ماذا عن أحلامنا ماذا عن أحلامنا » (١٠) .

قد لا تكفى الأمثلة السابقة للتصدى للرأى القائل بأن أيام الالتزام معدودة لأنه لا توجد توترات حقيقية فى المجتمع الحديث ، ولكن كتاب أدب الالتزام يرون أن التوترات الحالية أقل « وضوحا » وربما كانت أكثر « تعقيداً » من مثيلاتها منذ عقدين أو ثلاثة . وهذا يعنى أن الالتزام لم يمت بعد ، بل ينبغى أن يسلك الالتزام طرقا مختلفة من التعبير عنها . وكم يكون الأمر محزنا اذا صارت أغانى الاستنكار هى وسيلة التعبير الوحيدة عن هموم عصرنا وتوتراته ، أو اذا فشلت فى الهام الكاتب ، سوف يكون ذلك مأساة ليس للكاتب بوصفه « مواطنــا » وانما بوصفه « كاتبا » .

ونحن ندين بالتفرقة بين الصفتين هنا للكاتب الانجليزى جورج أورويل حيث يقـــول :

---

(٩) الســابق . Chicken Soup With Barley : Trilogy, PP. 73 - 4.

(١٠) أراجون : السابق ، ص ٢٦ .

« حين يشتغل الكاتب بالسياسة فان عليه أن يفعل ذلك بوصفه مواطناً، بوصفه انساناً ، وليس بوصفه « كاتباً » ٠٠ وعليه ان يحدد بجلاء ان أدبه هو شيء مختلف » (١١) ٠

وهذا هو الاعتراض الليبرالى على الالتزام ، انه لا يرفض الالتزام باعتباره التزاما — لأن أورويل يعترف أنه « ٠٠ من المستحيل ، بل من غير المستحب ، أن نعيش فى برج عاج » — ولكن لأنه لا مكان له فى الأدب ، حيث ان « الأدب شيء مختلف » ٠ ويتبنى « الروائيون الجدد » (*) فى فرنسا وجهة النظـــر نفسها ، فيكرر روب جرييه مقولة أورويل بالنص تقريبا حين يقول :

« ليس من المعقول ٠٠ أن نزعم اننا نخدم قضية سياسية فى رواياتنا ، حتى لو كانت قضية عادلة فى نظرنا ، وحتى لو كنا فى حياتنا السياسية نقاتل فى سبيلها » (١٢) ٠

فهناك التزام واحد محتمل فى نظر كتاب الرواية الجـــديدة وهو الأدب نفسه ، اذ يقول روب جرييه :

« ٠٠ التزام الكاتب هو وعيه التام بمشاكل لغته ، وايمانه بأهميتهـــا القصوى ، واصراره على حلها من داخل اللغة ذاتها » (١٣) ٠

ويرد أدب الالتزام بأن مثل هذا الرأى مبنى على اعتقاد خاطىء وهو أن المشاكل الفنية تقع خارج نطاق المجتمع حيث ينظر اليها على أنها قضايا فنية فحسب ٠ ان كاتبا ملتزما مثل أراجون ، بغير أن يقلل من خطر اللغة وضرورة التمكن منها ، يؤكد على أن اللغة ما هى الا وسيلة اتصال ، وأن كل المحاولات

---

(١١) "Writer and Leviathan," in England, Your England (Secker and Warberg, 1953) P. 25 .

(*) انظر ما قدمناه فى السابق عن كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا ٠ (المترجـــم)

(١٢) من مقالة له فى مجلة :
Revue de Paris (Paris, September, 1961) P. 121 .

(١٣) Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman (Paris, 1960), PP. 46 — 7 .

الخلاقة لتحسين هذه الوسيلة تنبع من فلسفة فى الحياة · والتعبير « الفنى » فى الأدب ليس غاية فى ذاته ، بقدر ما هو طريقة أداء لتوصيل تجارب الفنان وآرائه بصورة أكثر صلاحية وقوة · بل ان روب جرييه نفسه يعترف بأن « الرواية الجديدة » تعد أصلح التجارب لأنها تستطيع التعبير عن واقع العصر الحديث بصورة أفضل من الرواية التقليدية · أفلا ينهض هذا الاعتراف دليلا على تناقض روب جرييه بالقياس الى اعترافه السابق بأن العمل الفنى لا غاية له ، وأن الفنان مبدع بغرض الابداع فقط ؟ ·

وفضلا عن ذلك فان « أورويل » لو كان صادقا فى افتراضه أن هناك سورا عظيما يفصل بين الفن والحياة ، فان لنا أن نفترض أنه يحق لفرد بعينه أن يخرج من عزلته حينما يتصرف « كمواطن » وأن يعود اليها من فوره حينما يؤدى مهمته « ككاتب » ، وربما عليه أيضا أن ينسى كل ما تعلمه فى تلك الرحلة القصيرة التى قام بها الى العالم الأقل خلودا منه (*) ! والحق أن أورويل نفسه لم يصل قط الى هذه الحالة السخيفة ، ولكن الا تستحق مقولته تلك أن تعامل هكذا بالسخرية ؟ ان تعبيره « الأدب شيء مختلف تماما » تعبير أقل ما يمكن أن يوصف به أنه تعبير مبهم جدا ويجوز أن يؤول تأويلات عجيبة ربما كان أورويل أول من يدينها · فاذا كان يعنى أن المرء لا يمكن أن يصدر أوامر فى الفن كما يفعل فى السياسة فلن يختلف معه أى كاتب ملتزم ، ولكن اذا ذهب أورويل أو أى انسان آخر الى أبعد من هذا ، وجزم بأن الكاتب مستقل عن كل السلطات والجهات ، فهو فى نظر أدب الالتزام يسير على طريق محفوف بالمخاطر · فالاستقلال المزعوم للكاتب هو وهم وأسطورة ، لأنه ليس هناك من أدب يستطيع أن يتجنب التقويم النقدى للقيم المعاصرة سواء بالتصريح أو التلميح . وقد اعتبر سارتر امساك الكاتب عن أن يدلى برأيه نوعا من الالتزام لأنه ينطوى بداهة على تسليمه بالأمر الواقع ·

(*) واضح أن المؤلف يسخر من تفرقة أورويل بين صفة الأديب « كاتبا » وصفته « مواطنا » هذه التفرقة التى تبعد الكاتب عن اتخاذ موقف من قضايا عصره ، وتجعله بمعزل من أن يستفيد من احتكاكه بالحياة والمجتمع ·

(المترجم)

بالاضافة الى ذلك ، هل تعنى فكرة استقلال الكاتب أنه ليس مسئولا بما يكتب أمام احد لأنه — بوصفه فنانا — لا يخضع للقيود الانسانية العادية ؟ ينتقد كتاب أدب الالتزام هذه الفكرة بشدة ، مؤكدين أن عدم المسئولية ليس من الفن فى شىء ، وأن قليلا من الأعمال الفنية الخالدة — ان وجدت — قد ولد دون اعتبار لحاجات المجتمع . ان ما كان يخشاه أورويل هو أن يوجه الكتاب الى هذه الحاجات بدلا من أن يكتشفوها هم بأنفسهم ، ولا ينكر احد أن خشية أورويل تثير التعاطف لدى هؤلاء الذين أفزعتهم وآلمتهم الأحداث الماضية فى الاتحاد السوفيتى والأحداث الثقافية فى الصين . ولكن هل يمكن القول ان أورويل قد وجد حلا صحيحا للمشكلة حيث كان محقا فى خوفه من الوقوع فى المحظور ؟ لا يظن كتاب أدب الالتزام أنه قد وجد الحل ، وهم — بعد — يعترفون أن هناك مزالق فى منهجهم ، وأنه لا يكفى أن نضرب صفحا عن النقاد الحساسين على اعتبار أنهم « برجوازيون صغار » [14] ، فليس اطلاق النعوت على الخصوم هو الطريق الأمثل لاسكاتهم .

---

(١٤) بالمناسبة ، هناك ظن ما بأن أورويل كان يتعامل مع السياسة على طريقة « البرجوازين الصغار » ، حين آمن بالطبقات المتوسطة أكثر من ايمانه بتنظيمات العمال . ولكن هذه الصفحات ليست محاولة لمناقشة الاسهام الشخصى لآورويل (حيث ذكرنا آراءه هنا لانها ببساطة تلخص تلخيصا جيدا ما أطلقت عليه « وجهة النظر الليبرالية » فى الاعتراض على الالتزام) . ولقد وردت آراؤه ونوقشت فى كتاب جون ماندر :
The Writer and Commitment (Secker & Warberg, 1961)

وسوف يجد القارىء أن تفكير أورويل فى هذا الصدد مشوش ومتضارب . اذ يقول مرة : « ان الدعاية الموجهة تعنى خـــواء الفن » ، ومرة اخرى يقول : « ان الفن لا بد ان يكون له غاية سياسية » (ص ٨٤) . أما تعبيره « الفن شىء مختلف تماما » فيعلق عليه ماندر بقوله « ان الكاتب — فى نظر أورويل — لا يستطيع أن يكون عضوا صالحا فى حزب سياسى ، واذا تناول الكاتب السياسة فى أدبه فسوف يصبح كاتب منشورات » (ص ١١٢) .

فهل لى أن أضيف : انه لا يوجـــد قارىء جاد يمكن أن يصف بيجى واراجون وسارتر بأنهم كتاب منشورات .

والاجابة الحق أن لا ينكر المرء أن هناك مخاطر ، ولكن ينبغى عليه أن يتوقف ليسأل نفسه اذا كان على استعداد لمنازلة هذه المخاطر والتضحية معها، أو البحث عن أفضل السبل لتقليلها ، حيث لا يمكن أن تتحقق مهمة جليلة بدون تضحيات مؤكدة . ولا يدعى الالتزام أنه وثيقة تأمين ضد كل الأخطــار ، بل يعتقد على الترجيح أنه يحتوى على البذور التى تنقيه دائما ، لأنه يلزم الكاتب دائما بأن يتقبل آراء الآخرين . فالكاتب الملتزم كما يؤكد سارتر مرارا وتكرارا انما هو « رجل بين الناس » .

والخطر الأكبر الذى ينبغى على الكاتب الملتزم أن يحذره هو التحيــز والغطرسة الفكرية ، انه خطر حقيقى كامن فى أى عمل انســانى ، وكل كاتب عرضة له . والحق أن الكتاب غير الملتزمين الذين لا يعترفون بسلطان الا سلطان أنفسهم هم أكثر الكتاب عرضة له . ان أحد المتطلبات المقدسة للالتزام أن لا يعتبر الكاتب نفسه المشرع الوحيد للحقيقة بل عليه أن يطلبها حيثما وجدت مع أفراد المؤسسات الأخرى دينية كانت أو سياسية . هل يقودنا هذا الى مناقشــة « التحزيب » — أى التكتل داخل أحزاب أو الانتماء الى جماعات — تلك الآفة التى يخشاها أورويل ؟ وهنا نقترب من أحد الأخطار الناجمــة عن الالتزام منفذين اياه ، بالرغم من كونه لا يشكل نقدا للالتزام على الاطلاق ، بل يمكن أن يكون نقدا للحزب الشيوعى (أو أى حزب آخر على شاكلته) . ان تحزيب الكتاب ضار بالفن ، وضار بالمبدأ الذى يعتنقه الكاتب على المدى البعيـد ، انه يعطى صورة مشوهة تماما عن حقيقة الالتــزام لأنه يخلط بين أمرين مختلفين جد الاختلاف :

١ — رغبة الكاتب فى النزول الى الساحة ليمارس نشاطه (وهــذا قرار خاص به وحده) .

٢ — الاجراءات الادارية التى يتخذها الحزب الحاكم أو السلطة الدينيــة ضده اذا لم يلتزم بالخط الرسمى المرسوم له عن طريقهما .

وهذا الأمر الأخير ينبغى ادانته ادانة تامة ، ولا يمكن أن تكون ادانتــه

فعالة بالانطواء على النفس فى البرج العاج أو بالضرب على غير هدى فى المهامه والقفار .

وسواء أن يتصدى الكاتب لضيق الأفق داخل حزبه كما فعل أراجون (١٥) ، أو يحتفظ باستقلال ذاته بوصفه لا منتميا غير معاد كما فعل سارتر (١٦) ، أو يتخلى الى الأبد عن « الاله الذى فشل » - فكل هذه المواقف الايجابية اضافة لصالح الالتزام وليست انتقاصا منه . ويستطيع المرء أن يغامر بتقرير المفارقة التالية : اذا أردت أن تحاكم الالتزام (كما هو قائم بالفعل) محاكمة شاملة ، فان عليك أن تكون ملتزما تماما !

وفضلا عن ذلك فان التجاوزات المفرطة التى وقعت فى عصر ستالين والتى عرفت بأسم « الجدانوفية » (*) كانت ترجع الى الاستخدام المتعسف لمبدأ

---

(١٥) تنبه قطاع عريض من الجماهير مؤخرا الى استقلال عقلية أراجون حين أدان بشدة قرار الاتحاد السوفيتى بسجن كاتبين لنشر كتبهما خارج البلاد ، ولكن لا يمثل هذا نقطة تحول جديدة فى موقفه ، فقد ارتبط أسمه فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بنضاله ضد « الدوجماتية » و « الطائفية » .

(١٦) لا يعتبر سارتر رفضه الانضمام الى حزب سياسى فضيلة أو مزية ، ولكن يعتبره ضرورة يؤسف لها ، مادام يشعر بأنه غير قادر على تأييد الطرق التى يسلكها الحزب الشيوعى الفرنسى . ويعترف سارتر بأن موقفه غير متسق وغير مريح ، ولكنه يعتقد أنه السبيل الوحيد المفتوح أمامه . ويشير نقاده الشيوعيون الى نقطة الضعف فى موقفه ، ويذهب بعضهم الى حد اتهامه بتكوين رؤية « غير متفرقة » للالتزام الأدبى . ولكن ألا يشى هذا النقد الشيوعى بمدلول ضيق ومحدود للتطرف ؟

(*) نسبة الى أندريه الكساندروفيتش جدانوف (١٨٩٦ - ١٩٤٨) الذى كان سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى أيام ستالين ، والذى أرسى سيطرة الحزب على كل النشاط الثقافى ، بمطالبة الكتاب أن يلزموا خط الحزب لزوما تاما ، وظلت هذه السياسة فعالة بعد وفاته ووفاة ستالين فشلت كل مظاهر الابداع الأدبى الحر حتى مؤتمر الحزب العشرين سنة ١٩٥٦ .

(المترجم)

سليم ، وهو مبدأ ينادى بمسئولية الكاتب نحو المجتمع · ويجب أن نؤكد على أن غلطة جدانوف نبعت من تطبيقه لمبدأ المسئولية من منطلق « ادارى » ، ومن نسيانه أن الطرائق التى تصلح فى ميدان السياسة لا تصلح بالضرورة فى ميدان علم الجمال (لقد كان لينين نفسه صاحب منهج أصح فى هذا الشأن حين قال : الأدب هو آخر شىء فى الدنيا صلاحية للتسوية والاتساق الميكانيكيين ولخضوع الأقلية أمام تحكم الأكثرية ·· ففى ميدان الأدب يجب أن تتاح الحرية الكبرى للمبادرة الفردية) (١٧) . ولا يعفى هـــذا الكاتب من مسئوليته الاجتماعية أو السياسية ، بل يشير الى أن المنهج السليم لا يمكن أن يفرض عليه فرضا ·

ان الاجراءات الادارية تؤدى الى افتقار الفن وخوائه ، والأدب الذى يكتب بفرض « اصدار الأوامر » هو كاريكاتير لأدب الالتزام ، لأنه يفشل فشلا ذريعا فى تحقيق غايته لدى القارىء حيث يتركه فاترا جامدا ، بدل أن يغرس فى نفسه الحماس · لا بد على الفنان — اذن — أن يستمع الى صوت ضميره لا لأنه الحق الذى لا ريب فيه ، وانما لأنه اذا لم يفعل سوف يشى عمله بوجـــود عناصر غريبة ودخيلة ، وسوف يتلاشى تأثيره فى الحال . ومن ثم فانه — بالنيابة عن الالتزام نفسه أكثر من كونه بالأصالة عن الفن « الخالص » — لا بد من التصدى لعملية « التحزيب » ·

ويؤكد أدب الالتزام دائمـــا على أن الأيديولوجية لا يمكن أن تدخل الى العمل الفنى من خارج ، وانما يجب أن تنبع من ذات الفنان وأن تكون جـــزءا لا يتجزأ من شخصيته · وعلى الرغم من اعتقاد أدب الالتزام بأن الفن كله هو شكل من أشكال الدعاية بمعنى أنه نقد للحياة ويعبر عن وجهة نظر معينة (١٨)، فان الدعاية اذا فرضت فرضا على العمل الفنى فشل الفنـــان . ان « بيجى » لم يسمح لأحد ، حتى الكنيسة ، أن يعلمه ماذا يكتب أو كيف يكتب ، وحين

---

(١٧) Party Organization and Party Literature, (1905)

(١٨) يلجأ الناس عادة الى تعريف الدعاية (فى معناها الهابط) بأنهـــا الدفاع عن الأفكار التى يختلفون معها ، ولكنهم لا يجرؤون على وصف دعاواهم التى لا ريب فيها أو قبولهم لبعض القيم بأنها لون من الدعاية أيضا !

كان يجد نفسه غير قادر علنا عن الدفاع عن احد القرارات الكاثوليكية فانه كان يلزم الصمت ، أو يلجأ الى مبــــدأ كنسى مخالف يعبر به عن رأيه الخاص (وموقف الكنيسة من برجسون (*) شاهد على ذلك : فلقد كان بيجى معجبـا مخلصا لبرجسون وظل يدافع عنه فى وقت كانت روما على وشك أن تتبرأ منه) وذهب سارتر الى أبعد من هذا حين رفض الانضمام الى أى حزب سياسى مع كون هذا غير متسق مع فهمه لواجب الكاتب الملتزم ٠ أما فيما يتعلق بأراجون الذى لا يمكن أن يتهم بأية « شطحات فردية » فى ضوء عضويته المتصلة للحزب الشيوعى الفرنسى على مدى أربعين سنة ، فانه يرفض مطلقا فكرة « الأوامر » فى الأدب ، وينادى بدلا منها « بالضرورة الداخلية » التى تجعل الفنان يردد فى عمله الأفكار والتيارات المتفقة معه . وشعره أثناء الحرب والذى يعطى صورة حية للخط الشيوعى فى تلك الأيام قد استطاع أن يحتفظ فى الوقت نفسه بكثير من السمات الشخصية لصــــاحبه التى ربما كان سيخفق بدونها فى تحريك مشاعر ملايين الفرنسيين من مختلف الأحزاب ٠

وبالرغم من هذا كله ، يصبح من غير المجدى ان ننكر ان أعظم خطر يواجه أدب الالتزام هو أن يتحول الى أدب من أجــــل « الالتزام » [١٩] أو أن نزعم أن العلاقة المتوازية بين هذه الجانبين قد أرست بنجاح فى مجال التطبيق أو تحددت بسهولة فى مجال النظرية ٠ اننا نتحدث هنا عن واحد من أعقد الموضوعات التى تتصل بالالتزام ، وكل ما يمكن أن نضيفه الى ما قاله الكتاب الملتزمون هو أن

(*) هنرى برجسون (١٨٥٠ ــ ١٩٤١) فيلسوف فرنسى أعاد النظر فى المسائل الفلسفية من زاوية جديدة ، وخاصة فيما وراء الطبيعة ، وكانت آراؤه سببا فى جلب ثورة الكنيسة عليه ٠

(المترجــــم)

(١٩) انظر تعبير سارتر المشهور « فى أدب الالتزام يجب ألا ينسينا الالتزام الأدب فى كل الأحوال » ، وكذلك أيضا مقالته عن « تأميم الأدب » حيث ينبه الى الرواية ــ سواء أكانت ملتزمة أم لا ــ هى فى المقام الأول عمل فــردى ، وعلى القراء والنقاد أن يقبلوا التـــورط المتبادل ، فالأدب مقامرة ، وبدون عنصر المخاطرة يموت الفن ٠

فكرة الالتزام ما زالت فكرة ناشـــئة ، وكلما نضجت ستزيدها التجربة ثراء وستتخلص تدريجيا من التجاوزات والأفكار الخاطئـــة . والتقويم الشخصي لتجارب كل من بيجى وأراجون وســـارتر خطوة مســـتنيرة فى هذا المقام ، فالاعترافات غير المتوقعة التى كشفت عنها السير الذاتية لأراجون وســـارتر فى السنين الأخيرة تظهر لنا أنهما لم يتحررا تماما من « خداع النفس » (٢٠) ولكنهما كانا يضعان الاخلاص والحقيقة فوق أى اعتبار آخـر ، وأنهما — اذا أردنا أن نستخدم تعبيرا مفضلا لدى أراجون — كانا يصران على أن يخلفا صورة صادقة لنفسيهما .

(٢)

يقوم الدفاع عن الالتزام على افتراضين :

الأول : أن اهتمام المرء بعصره هو مصدر كبير لالهام الفن .

الثانى : أن حرية الكاتب الخلاقة لا تنفصل عن احساسه بالمســـئولية الاجتماعية .

فيما يتعلق بالنقطة الأولى تطلعنا نماذج الماضى على حقيقـــة هامة وهى أن القيمة الباقية للأعمال الأدبية الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمى الى العصر الذى ألفت فيه ، وأنه بقدر مشاركة الفنان فى أحداث عصره يكون عمق تفهمه للجوانب الانسانية الخالدة ، ويكون تأثيره — من ثم باقيا وعالميا . وهذا يوضح الرأى الشائع عند **بيجى وأراجون وسارتر** الذى يمكن تلخيصه على النحو التالى : الموضوعات الخالدة تعبر عن نفسها من خلال ظروف معينة ومحددة . فكما يقول **أراجون** : ((**الشـــعر العظيم خالد لأنه مرتبط بزمن معين**)) (٢١) ، ويسحب **سارتر** هذا الرأى على كل الأدب ، مناديا بأن الخلود هو ثواب الذين

---

(٢٠) « "mauvaise foi" » ، انظر خاصة :
Aragon La Mise à mort (Paris, 1965); Sartre, Le Mots (Paris, 1964)

(٢١) Chronique du bel Canto (Geneva, 1947) P. 25 .

يتخذون مواقف فى غرابة عصرنا (٢٢) ، ويضع بيجى المسألة كلها فى كلمات قليلة موجزة :

« والخلود ذاته مرده الى الدنيا الزائلة » (٢٣) .

واذا تركنا جانبا المفهوم الدينى لفكرة الخلود ، فان ما يسميه الناس ، بوصفهم مخلوقات فانية ، خلودا هو ما يبقى رغم تقلب الأزمنة والأحوال. ولكن أدب الالتزام يرى أن صفة الخلود تتطلب — الى جانب عبقرية الفنان — اشتراكه فى الحياة المحدودة لعصر زائل . فعلى الرغم من كون الحب والكراهية والغضب .. الخ صفات مجردة لكل عصر ، نجد أنها تؤثر فينا فحسب حين تتجسد فى مخلوقات من لحم ودم ، فى رجال ونساء ينتمون الى عصر انسانى حقيقى ، ويدبون على رقعة حقيقية من الكوكب الأرضى . وعلى سبيل المثال كان روميو وجولييت عاشقين يمثلان عصرهما قبل أن يكونا رمزا للعشاق فى كل زمان كما هم عليه الآن ، وفى مسرحية شكسبير نجد أنه لا تقف فى سبيل حبهما عقبات غائمة « خالدة » بل قيم اجتماعية معاصرة لهما لا تعنينا فى شىء الآن ، ومع ذلك فمن خلال صراعهما مع تلك التقاليد البالية استطاع روميو وجولييت أن يعبرا عن هذه العواطف الانسانية الأولى التى يعرف بها الرجال والنساء ، فى كل حين ، أنفسهم وأهليهم . ونجد مثالا آخر فى الشعر الوطنى الذى كتب فى فرنسا أثناء سنوات الاحتلال الألمانى (٢٤) . وليس هناك من شك فى أن الأجيال القادمة سوف تنسى الأحداث المحدودة التى أججت ثورة شعراء المقاومة فى فرنسا، ولكن مادامت هناك مآس قومية فان ثورة هؤلاء الشعراء سوف تحتفظ بصفتها الخالدة فى الهام تلك الأجيال التى تخوض معركة لا تنتهى ضد الظلم . ويلاحظ أراجون أن ذلك كان قدر فيكتور هوجو وشارل بيجى اللذين تبوأت

---

(٢٢) Situations II, P. 15 .

(٢٣) O'Euvres poétiques completes (Paris, 1948) P. 813 .

(٢٤) يمكن أن يراجع القارىء جانبا كبيرا من اسهام أراجون فى كتاب :
Aragon, Poet of Resurgent France by Hanna Josephson and Malcolm Cowely (Pilot Press, 1946) .

كتاباتهما الوطنية منزلة مرموقة فى عام ١٩٤٠ على الرغم من أنها كانت نتيجة لنكسات وظروف مختلفة ·

غير أن جوهر المسألة ، فيما يتعلق بأدب الالتزام ، يكمن فى العلاقة بين الحرية الخلاقة (أو حرية الابداع) والمسئولية الاجتماعية ، أو بتعبير أرحب : يري أدب الالتزام أن حق الكاتب هو أن يجد حرية لدى المجتمع ، وحق المجتمع أيضا هو أن يجد لدى الكاتب احساسا بالمسئولية الاجتماعية والاعتراف بهذا المطلب المزدوج وبهذه العلاقة الجدلية هو من صميم الالتزام . ومن المهم أن نؤكد على الجانب الاجتماعي فى المسئولية لدى أدب الالتزام الفرنسى ، **لأن جون ماندر** فى كتابه عن كتاب أدب الالتزام الانجليز — بعد أن يقول لنا بحق « ان الالتزام يضرب بجذوره فى المسئولية » — يرى أن المسئولية ليست الا « مفهوما أخلاقيا » · وهذا الرأى اما أنه فضفاض جدا أو ضيق جداً : انه فضفاض لأنه ليس هناك عمل فنى لا ينطوى على بعض القيم الأخلاقية التى من خلالها يستطيع المرء — كما يقول ماندر — أن يحدد « نوعية » التزام مبدعه · وأظن أن الحديث عن « الالتزام » بهذا الشكل الواسع مضلل ، ويستحسن أن يطلق عليه « التورط » (*) ، وهى نقطة سوف أعود اليها فيما بعد حين اناقش مفهوم سارتر للالتزام ، ولكن « التورط » ليس وسيلة أدبية على الاطلاق ، بل هو حقيقة لا يستطيع أى كاتب أو انسان الفكاك منها . ومن ناحية أخرى يعتبر رأى ماندر ضيقا جدا لأنه يقصر مفهوم الالتزام على الاخلاص « لفكرة » ، على حين يصر كتاب أدب الالتزام الفرنسيون على طبيعة الالتزام المتمردة والعملية فى كتاباتهم · وبيجى خير مثال على ذلك ، حيث لم يكن راضيا عن المبادىء العامة للاشتراكيين أو المسيحين ، وظلت أعماله تناقش ، دون انقطاع ، أحداث العصر كما يراها اشتراكى ومسيحى ، وخاصة فى أحداث دريفوس ، حتى وصفه

(*) يقصد الكاتب بتعبير « التورط involvement » الانسياق اللاارادى ، أو الذوبان فى حركة المجتمع دون وعى ، على عكس الالتزام الحق الذى هو اعتراف واع بالتورط ، وسوف يشرح ذلك بعد قليل كما أشار ·

(المترجم)

أحد النقاد بأنه « صحفى يشك فى الأحداث الجارية » (٢٥) • ونجد هذه الطبيعة المتمردة فى معظم أعمال سارتر أيضا • وأحيانا أخرى يثير موضوعات الساعة التى ما تزال محل جدل ، وأحيانا أخرى يثير موضوعات أخلاقية أساسية على ضوء مشاكل العصر • ومن ثم يصف أراجون أعماله بأنها أنشودة باقية تعيننا على الاحتفاظ بايماننا فى السعادة الانسانية :

سأغنى سأغنى سأغنى

حتى يصير الشبح انسانا

كما يبارك يوم الأحد بقية الأسبوع

وكما يضفى الأمل على الحقيقة حلاوة (٢٦) •

يشكل كل هذا أكثر من « مفهوم أخلاقى » غائم ، لأنه يتضمن وجهة نظر اجتماعية محددة وواضحة ، ليست بالضرورة هى وجهة النظر الصائبة ، ولكنها على كل حال جزء لا يتجزأ من الالتزام ، بحيث يصبح الالتزام بدونها عبثا • وينبغى أن نؤكد على أن المسئولية الاجتماعية هنا ليست مرادفا للدفاع عن نظام اجتماعى معين حتى لو كان المرء على وفاق معه ، لأن ذلك سيفتح البـــاب لنوع من الأدب الغث الموحى به الذى يهلل من غير اقناع للنظام ، كالرواية التهذيبية التى مضت غير مأسوف عليها ، فى العصر الفيكتورى بانجلترا والجمهـــورية الثالثة بفرنسا أو فى عصر ستالين بروسيا • ولا بد أيضا أن يكون الاحســـاس بالمسئولية الاجتماعية ، كما يرى أدب الالتزام ، احساسا نقديا ، لأن هـــدف الالتزام ليس اعتناق الأوهام بل تحطيمها ، ولأن فضح القيم الزائفة يعد خاصية هامة من خصائصه • وفى هذا المقام يتجلى لنا منهج أراجون فى تحويل المسارات الثقافية للحركة الشيوعية ، ومما يحسب له أنه لم ينتظر موت ستالين كى يؤيد المحاولات الصادقة ، على قلتها ، لاعادة بعض النقد البناء الى الفن السوفيتى بدل أن يقتصر على الشكل النمطى الذى يمدح النظام • ولقد مضى خطوة أبعد

---

(٢٥) Maurice David : Initiation à Charles Pèguy (Paris. 1946) PP. 21 — 2 .

(٢٦) Les Poètes, P. 161 .

حين وقف صراحة بجانب الاتجاهات المتمردة فى الأدب السوفيتى ، ففى حديث القاه عام ١٩٥٩ فى مجموعة من الشباب الشيوعى ذكر سامعيه بأنه « **ليس هناك نور بدون ظلال** » وأن كتابا لا يحتوى على صراع ، أو يحتوى على صراع يسوى فى النهاية لمصلحة النظام « لا يستحق أن يفتح » ، ثم مضى قائلا :

« ان كنتم تتوقعون أن تزودوا بالصور الجميلة المطمئنة التى لا تثير فى عقولكم أسئلة ، والتى كتب عليكم أن توافقوا عليها سلفا ، فلا تتوقعوا منى شيئا . ان الأدب الذى يأخذ على عاتقه أن يسوى كل المشاكل الصعبة فى بضع مئات الصفحات ينتمى الى عالم آخر يعرف شيوعيا باليوتوبيا ، وليس هناك ما هو أخطر من اليوتوبيا . انها تهدهدنا للنوم وحين يوقظنا الواقع نصبح كالسائرين نياما على قمم السطوح حيث نجد أنفسنا نهوى فجأة الى الأرض » (٢٧) .

وأخيرا أمن الحق أن يرفض الفنان « التسوية أو الحل الوسط أو المصانعة » ، ويرفض التعامل مع الأوساط غير الأدبية اذا كان يريد أن يحافظ على نزاهته ؟ ظهرت وجهة النظر هذه أول ما ظهرت فى مجتمع مفسخ مزقته الصراعات الطبقية ، وشاعت بيننا منذ النصف الثانى من القرن الماضى ، ولكنها تحتوى فى داخلها على أمرين متناقضين : فعلى حين تعبر عن رفض قاطع للعالم كما هو ، واعراض مخلص عن أن يصبح الفنان شريكا للزمرة الحاكمة الكاذبة ، نجد أنها — فى أحسن الأحوال — تمثل استنكارا فرديا لا تأثير له . ان الالتزام الذى يؤكد على العلاقة الوثيقة بين الأدب والجمهور الذى من أجله أنشىء ، يساعدنا على التغلب على التناقض السابق : فالكاتب الملتزم يعلم أنه ، فى

---

(٢٧) J'abats mon Jeu, P. 136 ، وأنظر أيضا رفضه لليوتوبيا فى نهاية كتاب History of USSR وخاصة الفقرة التى يعلن فيها أن اليوتوبيا « ضارة جدا بسبب الاحتمالات الواهمة التى تضمرها ، ولأنها فى كل خطوة ترفع صورة مزيفة على عكس الواقع ، وتؤدى الى التخاذل من خلال فقدانها الموازنة بين الأمل والعمل ، ويمكن القول أن اليوتوبيا مفرق رهيب للاضراب ، ووسيلة اغراء أشد رهبة للطبقة العاملة » (ط ١٩٣٦) ص ٦٤٧ .

المجتمع الحديث ، لا بد أن ينحاز حتما الى احدى القوى الاجتماعية ضد الظلم • أنه يرفض أن يستسلم للنظام ، ولكن تمرده جزء من حركة أوسع ، حيث يصير الأدب بالنسبة له — كما يقول سارتر — « مهنة نضال مكتملة » (٢٨) •

● مفهوم سارتر للالتزام

اننا فى انجلترا ، كما يدعى ماندر ، « قد تبنينا مصطلح سارتر ، وتجاهلنا أساسه النظرى تجاهلا كبيرا » • وليست متأكدا تمـاما من أننى أوافق ماندر حين يضيف قائلا « ربما تبـدى لنا الأيام أن تجاهلنا كان خـيرا خافيا على مداركنا » (٢٩) • وبالرغم من أن نظريات سـارتر محل جدل غالبا ، وأن « الأساس النظرى » ليس ثابتا كما توحى بذلك عبارة ماندر — لأن سارتر كان كثير التنقيح له على مر الأيام وبصورة درامية أحيانا — بالرغم من ذلك كله ، أجد نفسى غير راض عما سماه ماندر « التدجيـل الأنجلوساكسونى » (*) • وأحد أهداف المقالة الحالية أن تبين أن الالتزام ليس رد فعل عشـوائيا أو غريزيا ، ولكنه وسيلة نقادة وصالحة للابداع الفنى ، واننا نستطيع أن نستفيد كثيرا من التجربة الفرنسية سواء منها النظريات الأدبية بكل ما فيها أو الأعمال التى تقف شاهدا عليها •

يعتقد سارتر أن الالتزام كامن فى الكتابة حين يقول : أن تكتب يعنى أن تتحدث وأن تتحدث يعنى أن تكشف عن جانب من العالم بهدف تغييره ، الأدب اذن هو نتيجة لموقف من العالم ، سواء كان هذا الموقف عن وعى أو عن غـير وعى • والكاتب الملتزم يختلف عن الآخرين ليس لأنه « متورط » فى العالم ،

---

(٢٨) Situations II, P. 185 .

(٢٩) The Writer and Commitment, P. 11 .

(*) يعنى الكاتب هنا بالتدجيل الأنجلوساكسونى التجريب الشخصى دون الاعتماد على نظريات علمية صحيحة ، وهجوم ماندر هنا يعنى أن سارتر ومن تابعه من الفرنسيين والانجليز قد بنوا معرفتهم بالالتزام على ممارساتهم وخبراتهم الخاصة ، وليس على أسس وقواعد ثابتة كما تفعل العلوم التطبيقية •

(المترجـم)

بل لأنه على وعى به ، لأنه « ٠٠ يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالا من كونه (متورطا) (*) ، أى عندما ينقل التزامه من المستوى التلقائى المباشر الى مستوى الوعى » (٣٠) ٠

ونقطة الضعف الرئيسية فى هذا التعريف الرائع هى أنه لا يفرق بوضوح كاف بين « **التورط** » (الذى لا يستطيع الكاتب تجنبه) ، و « **الالتزام** » الحق (الذى هو اعتراف واع بالتورط) ٠ ويصبح هذا التعريف أكثر أهمية حيث يعيننا على تفسير الحملة الغريبة المتحمسة التى شنها سارتر والآخرون من أجل الالتزام ٠ فاذا كان الالتزام شائعا وحتميا فلم اضاعة الجهد واراقة المداد من أجل الدعوة اليه ؟ والجواب على هذا التناقض البادى فى تعريف سارتر وفى حملته الحارة له هو : أن التورط ، وليس الالتزام ، هو الأمر الحتمى وأكثر من ذلك أن الكتاب ليسوا على وعى بهذا بصورة أتوماتيكية (ومن ثم كانت الحاجة الى تذكير الكتاب به) ٠ ويلقى سارتر باللوم على أمثال هؤلاء الكتاب ويذكر « كسلهم العقلى » ورفضهم مواجهة الحقائق ٠٠ الخ ٠ وربما كان هذا صحيحا ، ولكن الحقيقة أن الخلط فى هذا الموضوع ذو أصول تاريخية محددة ، انه جانب من الهجوم الشامل على الطبيعة النقدية للأدب ، هذا الهجوم الذى بدأ فى القرن التاسع عشر وانطلق من فكرة خاطئة ، بغض النظر عن محاولات التعبير عنها بصور مختلفة وعن اخلاص الكثير من معتنقيها ، وهذه

(*) يحاول المؤلف جاهدا أن يفرق بين « التورط Involvement » و « الالتزام Commitment » فالتورط هو مشاركة جبرية لا ارادة لنا فيها، ويضرب سارتر مثالا بعبارة بسكال المشهورة « نحن مبحرون » أى ليس لنا خيار فى السفر بالبحر ، اذ هو أمر لازم وحتمى ، وكل الذى نملكه هو اختيار السفينة ٠ وبهذا المعنى — كما يقول سارتر — يفقد الالتزام كل قيمته ويهبط دفعة واحدة الى أشد الأمور ابتذالا ، الى علاقة الامير بالعبد ٠ أما الالتزام الحق الذى يعنيه سارتر فسوف يتضح لنا من الفقرة التالية ٠

انظر ما الأدب ؟ ص ٩٢ — ٩٤ ٠

(المترجم)

(٣٠) Situations, II, P. 124 .

الفكرة هى « الفن شىء مختلف أشد الاختلاف » . وهؤلاء الذين يخشون مغبة التصوير الصادق للواقع لن يرضيهم شىء اللهم الا أن تذيع فكرتهم عن أن الفن يتحرك فى عالم خاص به ٠

وقيمة التعريف الملتزم كامنة في رفضه لهذا التفسير السطحى الهروبي وفي تذكير الكتاب بأنهم لا يستطيعون الفكاك من الانتماء الى عالم الانســـان ٠ وعلى هذا يحمل الالتزام فى طواياه من الوسائل ما هو كفيل باظهار زيف تلك الكذبة المنافقة واجلاء الحقيقة التي طمستها قوى اجتماعية معينة عمدا . وتكون النتيجة العملية لهذا النوع من الالتزام أن الكاتب ينظر الى نشاطه بوصـــفه **مواطنا** ، كما ينظر اليه على أنه جزء من عمله **كاتبا** ، ومن ثم يكـون فى موقع افضل لتوجيه تأثير عمله بدلا من تركه نهبا للمصادفات (ولا يعنى هذا بالضرورة أنه سينجح فى كل الأحوال ، لأن هذا يتوقف على درجة التزامه ونوعيته) ، وعندئذ فقط تكون « عملية » الكتابة عملية واضحة ٠

ولا تأتى أصالة مفهوم سارتر للالتزام من كونه يقدم تعريفا جديدا للأدب بقدر ما تأتى من زعمه بأنه الشكل الوحيد لأدب خال من خداع النفس ٠ انه تحد هائل ومؤثر ، حيث يصبح بالنسبة للكاتب طريقا جديدة تجاه مسؤليته وتجاه موضوع الحرية . ويعتقد سارتر أن الكاتب الملتزم يواجه صراحة المشـــكلتين الأساسيتين الكامنتين فى الخلق الأدبى ، وهما على التحديد : **لماذا** يكتب ؟ **ولمن** يكتب ؟ وهما عنوانا فصلين فى كتابه « ما الأدب ؟ » ٠ وفضلا عن ذلك ، فان الكاتب الملتزم عند سارتر ليس له من موضوع سوى **الحـرية** ، ما دام يتوجه بالحديث الى رجال أحرار ٠ وليست الحرية هنا بمعناها العام (حيث تكـــون شعورا مجردا خاليا من أى مضمون) ، ولكنها الحرية المحددة التى يحـــاول الانسان اكتسابها والحفاظ عليها فى كل مرحلة من مراحل تطوره التاريخى ٠ ولكى يوضح سارتر ما يرمى اليه يضرب مثالا ربما كان صالحا الآن أكثر منه فى الوقت الذى كتب فيه سارتر هذا الكلام حيث يقول : ليس بالامكان كتابة كتاب جديد لتبرير فقدان الحرية ، ومن ثم فانه من المحال أن توجد رواية جيدة

عن اليهود أو الزنوج • ولقد انتقدت أيريس مردوك (*) سارتر على هذه المقولة معتقدة أن حماسه قد دفعه الى الافراط حين أشار الى أن الكاتب « التقدمى » وحده هو القادر على انتاج أدب جيد • وصحيح أن سارتر كان غالبا ما ينزع الى المغالاة فى الدفاع عن قضية يعتنقها ، وأنه كان فى فترة ما من أنصار ما تنسبه اليه أيريس مردوك ، ولكن لا داعى لأن نقع فى نفس الخطأ من أجل أن نثبت أن رواية تجهر بمعاداة السامية أو الزنوج لا يمكن أن تكون عملا فنيا عظيما • ومهما تكن القيمة النظرية للتحليل السارترى فان تحديه العملى للكتاب الذى جاء فى صرخته : « أرونى رواية واحدة جيدة كتبت ضد اليهود •• الخ » لم يرد عليه أحد بنجاح •

وأكثر من هذا يكون الكاتب رجعيا قحا غير أن عمله الفنى سوف يعكس بالتأكيد زيفا يشى بآرائه الخاصة المتحيزة : فالروائى الذى يصور اليهود أو الزنوج على أنهم أشرار لا بد أن يفشل على المستوى الجمالى ، لأن شخصياته ستكون رسما كاريكاتوريا فجا يستحيل تصديقها ، فان صورهم على أنهم أناس لهم حسناتهم وسوءآتهم فانه يقوض بالضرورة دعائم المشكلة العنصرية التى تنهض على اعتقاد كاذب بأن الأجناس « الأقل شأنا » لا تملك أية حسنات •

ومهما يكن من شىء فان نقد أيريس مردوك يساعدنا على أن نتذكر أن هناك طريقين لتفسير أدب الالتزام : طريقا ضيقة تنفى عن الفن أية قيمة حقيقية الا اذا حمل فى جعبته افكاراً « جيدة » ، وطريقا واسعة تؤكد على أن الفن بطبيعته له تأثيره الايجابى فى حملنا على التفكير والنظر الى الواقع من زاوية مختلفة ، وأن الفن الملتزم له ميزته الكبرى وهى أنه يحقق وظيفة **الفن كله** بطريقة واعية • والحق أن سارتر نفسه بدأ حياته الأدبية باعتناق التفسير الضيق ، ولكن نظرته وآراءه فى المراحل الأخيرة من حياته أصابها تحول ملحوظ

(*) Iris Murdoch روائية وفيلسوفة بريطانية ولدت عام ١٩١٩ ، وتتضمن أعمالها الروائية : الجرس (١٩٥٨) ، الرأس المقطوعة (١٩٦١) ، الأحمر والأخضر (١٩٦٥) ، هنرى وكاتو (١٩٧٦) •• الخ .

(المترجم)

نرحب به (٣١) . فلم يعد الالتزام ينظر اليه على أنه أمـر مطلق ينبغى على كل الكتاب الامتثال له واعتناقه ، ولكن على أنه صـفة تضفى على الأدب وعيـا ووضـوحا .

● رحلة سارتر من « ما الأدب ؟ » الى « كلمات » :

لن تكون محاولتنا فهم الأدب الملتزم أو أدب الالتزام كاملة الا اذا تعرضنا لكتاب جان بول سارتر « **ما الأدب ؟** » . وعلى الرغم من جوانب تصور الكتاب والأحكام المتعسفة التى قد نختلف مع مؤلفه فيها ، فان مقالة سارتر تعد بحق انجيل الالتزام فى الأدب الفرنسى ، كما أنها تعد أيضا المحاولة الجادة الأولى لتعريف الالتزام . ومصطلح الالتزام ليس مصطلحا سارتريا فى المقام الأول ، بيد أن سارتر طوره وأثراه بكتاباته الابداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والطبيعة العملية النافعة .

ويمكن أن نقسم كتاب « ما الأدب ؟ » الى قسمين : قسم نظرى ، وقسم تاريخى . والقسم النظرى أكثر متعة واثارة من القسم التاريخى ، حيث تنصب مناقشة سارتر النقدية على تعريف الكتابة بأنها نشاط اجتماعى لأنها تنبع من ارادة الكاتب الاتصال بالناس ، ومن محاولته تغيير العالم . ومن العسـير أن نختلف مع سارتر فى الجزء الأول من مقولته هذه من أن الأديب يسعى للاتصال بالناس ، لأنها بديهة لا خلاف عليها ، فسارتر غالبا ما كان يقيم مناقشته على مثل هذه البديهيات الواضحة بهدف استخلاص النتائج المنطقية والعملية الكامنة

---

(٣١) كما تعودنا مع سارتر ، لا ينبغى للمـرء أن يتحدث عن تغير فى افكاره ، بل عن تفاوت جذرى فى التأكيد عليها عبر رحلته الأدبية . وعلى سبيل المثال فان نظرته الواسعة التى اعترت تفكيره فى المراحل الأخيرة من حيـاته ، كانت لها مؤشراتها فى كتابه « ما الأدب ؟ » وخاصة فى مقولاته التى تبرهن على أن وصف أى جزء من السلوك الانسانى تزيد من تفهمنا له ، ومن ثم فان لها « تأثيرا مطهرا » .

انظر : Situations II, PP. 143, 185 .

فيها . انه يجبرنا على الرجوع للمسلمات اولا حتى ننظر فيها باستمرار ونعيد تقويم ما بها من حقائق نسلم بها أبتداء . وهنا تكمن براعة سارتر .

وخلاصة ما يرمى اليه سارتر فى هذه المقولة أن اللغة هى وسيلة اتصال بالطبع ، مما يقودنا الى التساؤل عن **المضمون** (ماذا تريد أن تقول ؟) وعن **المسئولية** ، وكلا الأمرين عماد لأدب الالتزام . يقول سارتر :

« غاية اللغة أن توصل .. أن تذيع على الآخرين النتائج التى وصل اليها المرء .. فحين اتكلم أكشف عن الموقف .. أكشف عنه لنفسى وللآخرين من اجل تغييره » (٣٢) .

وليس يكفى — لسوء الحظ — أن نقف عند هذه النقطة حتى نتبين طبيعة الكتابة . فهل الأدب حقيقة يهتم بتوصيل « النتائج » كما يرى سارتر ؟ أم أن على المرء أن ينظر اليه على أنه دعوة حارة من الكاتب ؟ على أنه دفاع عن قيم معنوية ؟ يقول سارتر بعد ذلك :

« ان العمل الفنى غايته فى ذاته .. هو قيمة لأنه دعوة حارة » (٣٣) .

قد يبدو بين المقولتين السابقتين بعض التعارض والغموض مما دفع سارتر الى أن يثبت ، بتحيز واضح ، أن النثر وحده يمكن أن يكون ملتزما ، وأن كل الفنون الأخرى بما فيها الشعر غير صالحة لأداء أية وظيفة ثورية ، لأنها تتعامل مع الواقع من خلال طرق غامضة ملتوية ، بدل أن تخوض فيه مباشرة عن طريق الكلمات (اللغة) . ونستنتج من ذلك أن الفرق بين الشاعر والناثر فى رأى سارتر هو : أن الشاعر حين يستخدم اللغة فانه يستخدمها بوصفها غاية فى ذاتها مثلما يفعل الموسيقى مع الأصوات ، والرسام مع الألوان والظلال ، أما الناثر فانه يستخدم اللغة بوصفها مجرد « علامات » تساعد على تحديد الأشياء حولنا حتى نستطيع التعامل معها بسهولة . ان النثر وحده هو الذى يدفع الى الفعل لأنه قادر على تفسير النشاط الانسانى وفهمه ، انه يجلو

---

(٣٢) Situations II, PP. 72 — 3.

(٣٣) Situations II, P. 98.

أمور الحياة التى على الانسان المعاصر أن يواجهها وقد ازداد اصراره على الفعل . وقد طامن سارتر من غلواء آرائه فى مقالات لاحقة ، فوصف الرسم بأنه شكل من أشكال النشاط الانسانى ، وكان هذا تقلصا ملحوظا عما سطره فى كتابه « ما الأدب ؟ » .

أما فيما يتعلق بغرض الكتابة وتعريفها بأنها محاولة « لتغيير العالم » فربما كان من الأفضل أن يستفيد من تعريف أكثر تحديدا (٣٤) . ألم يكن من الأجدى أن يتحدث سارتر عن تأثير الأدب بدلا من الحديث عن غايته ، وأن يقول أن التأثير الحقيقى للفن العظيم هو أن يدفعنا الى اعادة تشكيل حياتنا ؟ (٣٥)

فاذا استقرأنا التاريخ وجدنا نماذج صالحة على ما نقول . وسارتر نفسه يذكر لنا كتاب عصر التنوير الذين كان تأثيرهم على زمانهم من الوضوح والحسم بحيث لا يدع مجالا للشك فى صحة ما نذهب اليه ، ولكن آراء سارتر سرعان ما يعتريها التسرع والتعميم فى حكمه على أسلافه من العصور الأخرى ، بدلا من التقويم الموضوعى لدورهم الحقيقى فى تصوير عصرهم ونقده . ان حكمه على القرن السابع عشر فى فرنسا — بصفة خاصة — قد بنى على فكرة تقليدية مسبقة بأنه كان عصر نظام واستقرار ، وهذا تصور لا يقبله أحد اليوم ، وكذلك اتهامه الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر بأنه كان « أدب خيانة » (باستثناء أدب فيكتور هوجو) ، وهذا اتهام لا يأخذه أحد مأخذ الجد

---

(٣٤) تعبير « لتغيير العالم » الذى غالبا ما يستخدمه سارتر هو صدى لقولة ماركس الشهيرة « ان الفلاسفة قد فسروا العالم حتى الآن بطرق شتى ، ومع ذلك فالمطلوب هو تغييره » ويعنى سارتر عادة « بالتغيير » ثورة سياسية واجتماعية بكل ما يعنى ماركس ، واحيانا يعنى به اصلاحا جزئيا بسيطا . ان بامكاننا أن نثبت صحة مثل هـذا الافتراض عن طريق الدليل الاستقرائى والدليل الاستدلالى .

(٣٥) غاية الأدب الملتزم أن « يغير العالم » بالتأكيد ، ولكن لا يصدق هذا على كل الفنون . والقضية التى يثيرها سارتر هى أن الأدب الملتزم يضع لنفسه غاية واعية تكون كامنة فى طوايا أى عمل فنى .

الآن . لقد بنى حكمه فى كلا الأمرين على معرفة تاريخية غير صالحة وغير كافية (وهو خطأ لا يغتفر من مفكر لم يكن يمل من التأكيد على أهمية دراسة التاريخ) وعلى رأى ما زال مثارا للجدل وهو أن الالتزام فى كل زمان اذا لم يشارك فى الأحداث السياسية بنفس الشكل المباشر والمتطرف لا يكون التزاما على الاطلاق (٣٦) . ان القسم التاريخى فى كتاب سارتر « ما الأدب ؟ » هو أضعف أجزائه (ولم يغب عن سارتر ذلك) (٣٧) . ومن الخطأ اعتباره مثالا كاملا على النقد الأدبى الملتزم . ولكن ، لحسن الحظ ، هناك دراسات أخرى يمكن أن تكون نماذج جيدة للنقد الأدبى الملتزم ، ومن هذه الدراسات :

- دراسة سارتر لفلوبير التى وضح فيها بمختلف الطرق كيف تأثرت شخصية فلوبير بأيديولوجية عصره .

- دراسة أراجون لستندال التى ركزت على الصفة السياسية لكتابه Le Rouge et le Noir

- دراسة بيجى لكورنى الذى اعتبره واحدا من فئة قليلة من الشعراء العظام الذين نجحوا فى مزج الشعر بالفلسفة .

أما الدليل الاستدلالى فنجده عند سارتر أيضا ، وان جاء متأخرا حين قال فى المؤتمر الدولى للكتاب المنعقد فى لينينجراد عام ١٩٦٣ : ان الفنان شاهد على عصره الى حد أنه يعكس جميع مشكلاته ، ثم يضيف قائلا :

« فى مثل هذه الظروف لا نعلق كبير اهمية على ادعاء الأدب بأنه ملتزم ، لأن الالتزام وارد على كل حال نظرا لأن « الجماعية » تعنى ، الى جانب أشياء

---

(٣٦) يجب أن أكرر أن الالتزام هو فكرة وليدة للقرن العشرين لانه يلائم ظروفا محددة فيه . وليس من المعقول فى شىء أن نتوقع معرفة كتاب العصور السابقة به ، لان ظروفها كانت غير معدة لذلك . وأوجه الشبه بين القرن ١٩ والقرن ٢٠ هى أن كليهما كان عصر تغيرات كبيرة .

(٣٧) يعترف سارتر بأن تحليله التاريخى كان متسرعا وسطحيا ، غير أنه يعزو هذا الى انشغاله بمهمة جليلة وهى مهمة تعريف الأدب .

أخرى ، أننا جميعا مهددون بالفناء فى حروب نووية .. وليس يعنى هـذا بالضرورة أن الكاتب ينبغى أن يتناول الحرب النووية ، بل يعنى أن الانسان المهدد بالموت كالفئران لا يمكن أن يكون صادقا كلية اذا قصر قصـائده على التغنى بالطيور . ومن ثم فان بعض جوانب العصر لا بد أن تفرض نفسها على العمل الفنى بصورة أو بأخرى » .

ان فكرة « الجماعية » هذه قد مكنت سارتر من أن يجعل الالتزام مستترا وكامنا فى الأدب كله بدل أن يكون الالتزام وجهة نظر أيديولوجية صارخة كما فعل فى سنة ١٩٤٧ .

ولكن أساس القسم النظرى الذى انطلق منه كتاب « ما الأدب ؟ » هو أنه ليس هناك أدب بدون جمهور . ان طبيعة العمل الفنى تتحدد بناء على الجمهور ، واذا كنا لا نكتب اليوم مثلما كان يكتب شكسبير وراسين فذلك لأن جماهير القرن العشرين تختلف تاريخيا واجتماعيا . فضلا عن أن الأديب فى نظر سارتر مستهلك وليس منتجا ، ان المجتمع ينفق عليـه ويرعاه ، فاذا كان فى مجتمع طبقى فمعنى هذا أن يكون ربيب الطبقة الحاكمة التى سوف يصطدم بها اذا هو حاول كشف حقيقة الحياة . ومن ثم كان كليه أن يقرر ويختار لمن سيكتب . وهذا الخيار تفرضه عليه متطلبات الفن لا الاعتبارات الأخلاقية أو الأيديولوجية وعندما يكون الصراع الاجتماعى حادا والخيارات غير محددة (بالنسبة للكتاب أنفسهم) يعكس الأدب هـذا الصراع حتما ، وتظهر عليه آثار المأساة (والرومانسيون فى القرن التاسع عشر مثال على ذلك) .

وحتى فى عام ١٩٤٧ واجهت سارتر صعوبات فى اختيار نوعية الجمهور ، ولذا تحدث عن « جمهور فعلى » للكاتب الملتزم . وكان هـذا نوعا من التعقل والحكمة غلب على آراء سارتر المتعسفة بوصفه ناقدا للنظـام البرجوازى لم تسترح نفسه لمساندة الحزب الشيوعى . فرأى سارتر أنه اذا لم يصـغ المستغلون والمستغلون لصوت الالتزام ، فعلى أدب الالتزام أن يتوجه الى جمهور متخيل ، الى جمهور يأمل أن يوجد فى يوم من الأيام سواء حين تتخلى الطبقة العاملة عن المبادىء الشيوعية أو حين نطيح بطبقة المستغلين . وأدت تلك الصفة

المثالية الضرورية « للجمهور الفعلي » بسارتر الى أن يخلص الى تصور سائد لأدب الالتزام كان دائم التعديل له كلما زاد انخراطه فى الحيـــــاة الاجتماعية والسياسية دون أن يتخلى عن استقلاله على الاطلاق . وقد عبر فى لقاء صحفي معه عن سعادته لكونه مقروءا لدى العامة حين قال :

« لقد غيرت جمهورى ·· والآن أتلقى رسائل من عمـــال وسكرتيرات . وتلك الرسائل هي أكثر رسائل القراء أهمية » (٣٨) ·

وأهم نقاط الضعف فى كتاب « ما الأدب ؟ » من وجّهة نظرى ، هى أن منهجه قائم غالبا على تصور مجرد لطبيعة الكتابة ، أو بتعبير سارترى ، أن جوهره يسبق وجوده · وعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق عند ســـارتر هى الطبيعة الاجتماعية للأدب فانه يميل الى استخلاص « الخط » الأدبى من الجوهر المثالى للأدب ، وليس من الموقف الاجتماعى المحدد للكاتب ، ومن ثم يفضي به هذا الصنيع الى المبالغة فى قيمة هذا الأدب · انه يقول ان الكتابة « وظيفـــة اجتماعية » ، وهذا صحيح ولكنه فى بعض الأحيان يعطى انطبـــاعا بأنه يعنى الوظيفة الاجتماعية دون منازع . والخطر المحقق من هذا المنهج هو : **أولا** كونه يحط من قيمة الالتزام لأنه يلمح الى أن الكاتب لا يغير حياته أبدا ما دام أهـم شيء عنده أن يتعامل مع الكلمات بنجاح ، **وثانيا** من كونه يقود بسهولة الى الرأى المعارض الذى يتطرف فيذهب الى القول بأن الأدب يصبح لا قيمة له على الاطلاق بمجرد أن نقف على حدوده الحقيقية فى مجال التطبيق · وهذا بالضبط ما حدث لسارتر · فقد أتى عليه حين من الدهـــر كان يندد بالخـداع الأدبى ويرفض كهنوت الأدب ، كما فعل بالتحديد فى كتابه « كلمات » ، ولكنه ذهب الى أبعد من هذا حين مضى يؤكد على أن معظم الفن والأدب الغربيين مضـيعة للوقت فى عالم يخيم عليه شبح الجوع (٣٩) ·

---

(٣٨) مقابلة صحفية مع صحيفة Le Monde ، أعيد نشره فى مجـــلة Encounter عدد ١٢٩ (يونيو ١٩٦٤) ص ٦١ — ٦٣ ·

(٣٩) أعتبر سارتر أن جانبا كبيرا من الفن والأدب فى الغرب ترف لا مبرر له ، وكانت صرخته المتحدية ، فى هذا المقـام ، هى : « هل تعتقد أن قارئا من بلد فقير يستطيع أن يقرأ ألان روب جرييه » (من المقـــابلة الصحفية معه فى المرجع السابق) ·

وانه لأمر مثير حقـــــــا أن نجد ناقدا ماركســـــيا مثل ارنست فيشر Ernest Fischer يجيب على هذا الهجوم بطريقة غير مباشرة حين يقرر فى كتابه « ضرورة الفن The Necessity of Art » أنه — على الرغم من أن الأدب لا يمكن أن يتجنب موضوعات كالمجاعة والفقر والجهل — فمن الخطأ أن نتوقع من الأدب أن يعالج هذه الموضوعات معالجة جمالية خالصـــة لأن ذلك سوف يؤدى الى أحد أمرين : المبالغة فى اعلاء قدرة الفن ، أو المبالغة فى الحط منها . وما يعنيه فيشر هو أن حل مشاكل العالم هو موضوع اهتمام كل البشر بما فيهم الكتاب ، ولكن دور هؤلاء الكتاب ليس دورا متميزا ، أنهم لن يستطيعوا تغيير العالم لمجرد أنهم كتاب (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة فى اعلاء قدرة الفن) ، بل بوصفهم كتابا يثرون باسهامهم حركة نضال أكثر اتساعا . كمــا أن رسالتهم ليست مجرد لعب مترف بالكلمات (وهذا ما يقصـــده فيشر من المبالغة فى الحط من قدرة الفن) ، لأن مهمتهم فى تغيير العالم تتطلب نشاطات متعددة تشمل الحديث والغناء والكتابة والرسم .

وليس بأقل اثارة من ذلك أن نجد اتهاما موجها الى سارتر يجرى على قلم ناقدة ماركسية أخرى تدين سارتر بأنه متبع « لليسارية الجمالية » ، وهو تعبير يستدعى الى الأذهان المعنى السياسى « لليسارية » الذى صاغه لينين كى يصف به الذين يفرطون فى تبسيط الواقع والذين لا يســـيرون على « الصراط المســـتقيم » . والناقدة موضع الحـــديث هى كريستين جلوكســـمان Christine Glucksman التى كتبت تقول فى مجلة « النقـــد الجديد Nouvelle Critique » (٤٠) : ان يسارية ســـارتر تكمن فى خلطه بين الفعل والفعل الأدبى ، وفى اعتقاده الساذج بأن الثورة ستقوم من خلال اللغة ، وقد قاده هذا — فى زعمها — الى أن يبنى الالتزام خالصا على مضمون أيديولوجى صارخ وأن يسقط من الحسبان كل فن غير ملتزم التزاما واعيا .

وربما كان من الظلم أن نزعم أن سارتر — حتى فى كتابه « ما الأدب ؟ » — كان ساذجا وحزبيا الى هذا الحد ، ويصبح من العسير أن نتفق فى الرأى مع

---

(٤٠) عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ١٧٣/١٧٤ .

الناقدة المذكورة حين تذهب الى القول بأن سارتر ظل « يساريا » فى المقـــام الأول على الرغم من التغييرات التى طرأت على أفكاره خلال رحلة حياته (٤١) . الا تبالغ الناقدة كثيرا فى تصـــوير نوبات الغضب الطارئة ، والتى لم تكن من خصال سارتر ، التى اعترته حين أدان الأدب بأنه « لا شىء » كرد فعل لاعتقاده الأول فى أن الأدب هو « كل شىء » ؟ وفضلا عن ذلك ، ألم تفهم كتابه **(كلمات)** حق الفهم ؟

ان هذا الكتيب ، الذى كان مفاجأة أدبية مذهلة فى نهاية عام ١٩٦٣ (٤٢) ، يحطم بصورة درامية صورة سارتر بوصفه كبير كهنة الالتزام ، ويكشف لنا عن تشاؤمه المرير نحو ما نعلقه من أهمية كبرى على الكلمات ، وعن هجـومه الساخر على ما يسمى « الوصاية » الأدبية . وعلى الرغم من أن هذا الكتيب يتناول أساسا حياة المؤلف فى طفولته ، فان الصفحات الأخيرة منه تعليق صريح لا هوادة فيه على العلاقة بين أوهامه فى الطفولة وسلوكه بعد المراهقـــة حتى مرحلة متأخرة من حياته . انه يطلعنا على أن ايمان الطفل « جان بول » بالقوة السحرية الثورية للكلمات لم يتخل عنه فى الواقع وهو رجل ، ولكنه نظر اليه من منظور جديد . فعرضه **للالتزام باعتباره مطلقا اخلاقيا** كان نتيجة الحـاح وجهة نظر دينية عميقة عليه ، ولكنها الآن — وقد بلغ تمام النضج — تتقنع ، بمهارة ، قناع الفلسفة الاجتماعية السياسية . لقد تخلى عن الاله الأب والاله الأبن ، ولكن الروح القدس نجحت فى أن تتمكن منه وأن توحى اليه بأفـــكار زائفة عن « وصاية » خاصة وعن « كهنوت » للأدب . فبعد أن يصف ســارتر

---

(٤١) فعلى سبيل المثال تتهم سارتر بأنه لم يتغير لانه ، بالرغـم من أن اجاباته لم تعد كما كانت ، فانه مستمر فى القاء نفس الأسئلة (مثلا : ما مكانه الأدب فى البلاد النامية ؟) ولكن أوليست أسئلة سارتر أسئلة لا محيص عنها ؟ أوليست شجاعته فى الاهتمام بالدروس المستفادة من التجربة والحيـــاة هى النقيض تماما من « اليسارية » ؟ .

(٤٢) نشر أول ما نشر فى مجلة Les Temps Modernes ، عـددى اكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٦٣ ، ثم فى كتاب سنة ١٩٦٤ ، وطبع بعدها مرارا .

كم ظل أسير هذه الأوهام يقول لنا ببساطة متناهية : ((**لقد تغيرت**)) • ثم يضيف هذا التفسير الساطع :

((لقد خلعت عن نفسي كهنوت الأدب وابقيت على شـــارته •• فما زلت أؤلف الكتب وسوف استمر فى الكتابة ، لأن الكتب مطلوبة ولها فوائدها على كل حال • وان الثقافة لا تنقذ احدا أو شيئا ، ولا يمكن أن نجد تبريرا للمرء من خلالها ، ولكنها نتـــاج الانســـان •• وفى مرآتها النقـــادة وحدها يجـــد نفســـه)) (٤٣) •

يوضح هذا أن التزام سارتر لم يهجره تماما ، وانما تخلص من الأوهام من أجل أن يكون أكثر تأثيرا (٤٤) • وقد أكد سارتر فى مقابلة ذكرناها ســـابقا حين أشار الى أن واجب الكاتب أن يضع قلمه فى خدمة المقهورين ، ثم ضاف :

((•• تلك هى مهمة الكاتب ، فاذا ما حققها كما ينبغى فانه لا ينتظـــر جزاء عليها • فالبطولة الحق لا تنال على شبا الأقلام • وكل ما اطلبه من الكاتب أن لا ينسى الواقع والمشاكل الأساسية فى الحياة)) (٤٥) •

فليس هناك تراجع من سارتر عن الجانب الرئيسى فى كتابه ((ما الأدب ؟)) ويمكن أن نقدر هذا الكتاب المبكر حق قدره فى ضوء من تطور سارتر الدائم •

وجملة القول أنه ليس بالأمر الهين أن يثير المرء مسألة الالتزام لأول مرة ، وأن يحاول تعريفها ، وأن يؤكد بشدة على مسئولية الكاتب فى العالم المعاصر

---

(٤٣) ينبغى أن نلاحظ استخدام سارتر المتعمد للمصطلحات الدينيـــة ، حيث تعنى كلماته أنه طرح كل الأفكار فى ارتداء الثوب الكهنوتى الخاص بكبير كهان الأدب ، ولكنـــه ما زال يعتقد فى ارتداء ثوب كاهن عادى من بين القاعدة العريضة لرجال الدين • (ص ٢١١ من النص الفرنسى) •

(٤٤) ولا تفوتنا الفرصة — فى هذا المقام — لأن ننوه بان طرح الأوهـــام خاصية طبعت تطور أراجون الأخير • وعلى الرغم من خطورة المقارنة لاختلاف الظروف ، فان هناك اتجاها واضحا — فى النصف الثانى من القرن العشرين — نحو واقعية واعية •

(٤٥) فى حديث صحفى أشرنا اليه سابقا فى صحيفتى :
Le Monde & Encounter

(بغض النظر عن بعض الأسس النظرية الواهية نسبيا التى بنى عليها الالتزام) وان يحلل بوضوح كبير (حتى ان لم يكن كافيا) الخاصية الاجتماعية للأدب واهمية الجمهور ، وأخيرا أن يثير عددا من الأسئلة ، التى ما زلنا نبحث عن اجابة عليها ، والتى كان من الصعب — بدونها — ان تبلور نظرية معاصرة لعلوم الجمال .

● مسألة « رفض » اراجون للالتزام

من المستحيل أن نطوى آخر صفحات هذا الفصل دون الاشارة الى منحى أراجون فى مفهوم الالتزام . ففى كتاب نشر عام ١٩٤٦ يستنكر اراجون — ضاحكا على الأرجح — تعبير « الشعر الملتزم Poésie engagée على أساس أن الشعر ليس فتاة يمكن للمرء أن يخطبها engage أو يتركها حسب مشيئته . ولم يكن هذا التلاعب بالألفاظ على معنى الكلمة نكتة مسلية أو طرفة ساخرة ، بل كان هجوما حادا على الرأى الذى يقرن الالتزام بلزوم « الخط الحزبى » ، ويقرن الكاتب الملتزم بالمنافق الذليل المخلص فى سذاجة . وبعد عشرين سنة صار أراجون أكثر تحديدا ، فشن حملة توبيخ هوجاء على الناقد الفرنسى جان سير Jean Sur حين ألصق الأخير به وبعمله شعار الالتزام ، وبين أراجون أنه قد فعل أكثر من مجرد « الهروب من » التحدى السارترى القائل بأن الأدب اما ملتزم engagée أو منفصل degagée وانكر أراجون أن يكون هناك مثل هذا الخيار المحير :

« فليست المسألة مسألة هروب من هذا الخيار المحير ، بل اننى انكر ضرورته انكارا لا يلين .. وغاية الأمر أن ما يشاع من أن أناسا مثلى **ملتزمون** انما هو للدلالة على أنهم يقولون ما يعتقدون . وهكذا أرى أن هذه اللفظة الجديدة (التزام) غير ضرورية » [٤٦] .

وما ان وصفه جان سير مرة ثانية فى نهاية كتابه بأنه « رجل ملتزم » حتى أضاف قائلا أن أراجون دائما ما ينصب رفضه القاطع ليس « على اللفظة

---

(٤٦) Jean Sur, Aragon, le réalisme de l'amour (Paris, 1966)

فحسب ، بل يتعداها الى رفض مفهوم الالتزام نفسه » وحذرنا الناقد من خطر استخدام « شعارات » لا معنى لها (٤٧) .

أمام هذه المقولات الصريحة هل من الحق أن يتناول المرء أراجون بوصفه كاتبا ملتزما دون أن يأخذ فى الحسبان ما يقوله هو عن نفسه ؟

وأرى أنه بالامكان ان يفعل المرء ذلك من غير أن يهمل تحذيراته بالضرورة فالالتزام ، بالطبع ، ليس الا شعارا ، والشعارات كلهـــا حدية ، ولكن هل بمقدور الناقد الأدبى أن يغفلها تماما ؟ ان اقرار أراجون نفسه فى أنه « يقول حقا ما يعتقده » هو وصف صالح للالتزام عامة ولمنهجه هو فى الالتزام خاصة ، حتى ليصبح من المشروع أن نعده كاتبا ملتزما ، على الرغم من كراهيته المفهومة للشعارات التى تلصق به . ومع ذلك ينبغى على المرء أن يأخذ فى الحسبان أن الالتزام ، سواء كان « لفظة » ســـــيئة أو غير ذلك ، لا يعنى بالضرورة تخلى الكاتب عن حريته ، بل يمثل تلك القيمة النادرة والنفيسة فى أن يقول الحقيقة كما يراها ، وهى قيمة يشترك فيها اراجون مع بيجي وسارتر .

ويمكن ، بل يجب ، ان نتقبل نقد أراجون للمدلولات الضـــيقة التى ارتبط بها مصطلح الالتزام لسوء الحظ فى السنوات الباكرة ، بيد أن هـــذا ينبغى أن يقودنا لا الى رفض الشعار رفضا قاطعا (الا أن يحل محله شـــعار أفضل منه) ، بل الى محاولة دؤوب من جانب الكتاب الملتزمين لتوسيع نطاقه واخراجه من عزلته وتزمته .. وهناك قرائن كثـــيرة على أن ذلك هو بالضبط ما يحدث الآن ، وأن جهود أراجون تتبوأ مكانا مرموقا فى هذا الصدد .

وفضلا عن ذلك ، فان أراجون يصف نفسه بأنه « واقعى اشتراكى » ، وهى عبارة تكشف عن أن نشاطه الأدبى يسير على هدى من الماركسية . ولسوف نتناول اسهامه المحدد فى القضايا التى دفعت اليها الواقعية الاشتراكية ، غير أنه من الممكن أن نفضى فى الحال بأنه أبدى اهتماما عاطفيا بمشاكل عصره ،

---

(٤٧) السابق ، ص ١٤٧ .

وان اعماله تصرخ بألوان فلسفته فى الحياة · ومصطلح الالتزام لا يعنى فى كثير أو قليل غير هذا على وجه التحديد .

وأخيرا فان الساتريوليه Elsa Triolet زوجـــة أراجون هى التى صرحت فى كتيب نشر عام ١٩٤٨ بأن من المسموح به اطلاق كلمة « ملتزم » على كاتب مثل ماياكوفسكى Mayakovski (*) ، حيث « تستجيب الكلمة لشىء فى آذان الناس الآن » (٤٨) · وتؤكد أن العمل الفنى الملتزم يحتوى على قيمـــة لكونه معبرا عن « لحم الفنان ودمه » ، وأنه لم يكتب تلبية لأوامر أو بغيـــة اصدار أوامر · ومن هذا المنطلق أتحدث عن أراجون بوصــــفه أديبا ملتزما ، وبوصف واقعيته واشتراكيته هما نتاج « لحمــــــه ودمه » على وجه القطع واليقـــــين ·

● بعض النتـــائج

على الرغم من أن مصطلح الالتزام قد اتضح معناه جيدا وبصورة خاصة فى مجال الأدب ، فان المصطلح نفسه ليس مصطلحا أدبيا فى المقام الأول ، وانما هو مصطلح فلسفى . اذ يعنى الالتزام — فى معناه الواسع — اعتناق وجهة نظر معينة فى الحياة ، أو تكوين رأى فى العالم وقضايا الدنيا Weltanschauung

---

(*) فلاديمير ماياكوفسكى (١٨٩٣ — ١٩٣٠) شــاعر وكاتب مسرحى روسى مبشر بالمستقبل ، ولد فى جورجيا ، وانضم للحزب الشيوعى عام ١٩٠٨ واعتقل مرتين بسبب نشاطه السرى . وقد نال تشجيع بعض الكتاب المشهورين فى عصره ، وخاصـــــة مكسيم جوركى . ومن نتاجه الشـــــعرى ديوانا « ١٥٠٠٠٠٠٠ » (١٩٢١) ، و « بأعلى صوتى » (١٩٣٠) ، ومن مسرحياته التى تناولت مستقبل روســـيا « بقة السرير » (١٩٢٩) ، و « الحمامات » (١٩٣٠) (المترجم)

(٤٨) L'Ecrivain et le livre (Paris, 1948), PP. 38 — 9 .

«رأى يشرحه معتنقه ويدافع عنه» دفاعا مستميتا فى كل ما يأتى من الأمور[٤٩] ·
وعلى الرغم من أن سارتر قد أضفى على الالتزام مضمونا جماليا ، وجعل محك التطور والتقدم فى مفهومه للالتزام قياسا على قدرته فى طرح القوالب الدينية للتفكير جانبا ، فليس معنى ذلك الا يكون هناك التزام مسيحى مثلا ·

ويرفض كاتب مثل بيجى هذا الاقناع السارترى · فالانسان الملتزم هو من يحس بالمسئولية تجاه بنى الانســــان ، وهو الذى يتقدم الى مساعدتهم بخطوات عملية ، حيث لم يعد بمقدور أيديولوجية واحدة أن تزعم أنها قادرة بمفردها على اثارة هذا الاحساس فى نفوس معتنقيها . ومن الدلائل المشـجعة على تلك النظرة فى السنوات الأخيرة ذلك التهاوى التدريجى لحواجز عدم الثقة وسوء الفهم بين أمم تتوزعها أيديولوجيات شتى ، وبخاصة بين المؤمنين وغير المؤمنين · صحيح أن كلا من الجانبين ما زال متمسكا بمبادئه ، ولكن كلا منهما قانع بالدخول فى حوار dialogue بغية الوصول الى نقاط محتملة للاتفاق على الصعيدين النظرى والعملى معا ·

وما زالت هذه الطريقة المرغوبة فى تفسير « التعايش السلمى » فى مجـال الأفكار يعد فى طور الطفولة ، غير أنها ماضية فى وجـــودها بانجلترا وفى بلاد أخرى كثيرة · ففى فرنسا كان للحوار صداه العميق داخل أروقة الجماعات الأيديولوجية التى تناولته وتمثلت فى الكنيسة الكاثوليكية والحزب الشيوعى · وعلى هدى من هذه الروح الجديدة أعادت طائفة من المسيحيين طرح مســألة قديمة وهى : هل يستطيع الانسان أن يحيا حياة صالحة دون الايمان بالله ، ودبت بين الماركسيين موجة نقاش وجدل تتنـــاول دور العقيدة فى المجتمع ، وتوزعت آراؤهم بين من يرى أن المسيحى التقدمى هو تقدمى رغم تدينه ،

---

(٤٩) الفرق بين العامل والكاتب — فى هـذا الصـــدد — هو أن العامل لا يستطيع التعبير عن التزامه فى حرفته العملية ، اذ ليس هناك طريقة ملتزمة لصـــنع المعـدات مثلا ، على حين يجـــد الكاتب عمله الابداعى يتقمص معنى جديدا فى ضوء الالتزام · انظر على سبيل المثال سارتر فى كتابه :
Que Peut la littérature ?, P. 34 .

ومن يرى أن العقيدة الدينية — فى ظروف معينة — يمكن بالفعل أن تلهم وتؤيد المناضلين فى سبيل العدالة والحرية .

وربما كانت الاجابة الصحيحة لهـــذه المشـــكلات بالنسبة للمسيحيين والماركسيين على السواء هى فى الاعتراف بأن هناك مرحلتين للتطور :

المرحلة الأولى : هى الرغبة فى المشـــاركة فى معركة تحسين مقـــدرات الانسان ، أى الزام النفس بها . **والمرحلة الأخرى** : تحكمها ظروف عديدة مثل الخلفية الاجتماعية والثقافية والتربية والخبرة الفردية .. الخ ، وتستدعى اعتناق أيديولوجية معينة . وليس المنهج الالتزامى وليد أيديولوجية بقدر ما هو خطوة تسبقها وتقود اليها ، فليست تهم الأيديولوجية بقدر ما تهم الروح التى تستغرقها . وسوف يظل العامل المشترك الذى يربط بين مسيحى ملتـــزم وشيوعى ملتزم أهم بكثير مما يربط المرائين (*) من الطرفين كلا بكنيســـته أو حـــــــزبه .

وحدد كل من بيجى وأراجون هذه الحقيقة الهامة ونطقوا بها فى أعمالهما . فعلى سبيل المثال كتب بيجى مرة : « ان كل شىء لم يضع — بل ما أبعده عن الضياع — مع قضية الالحاد الثورى » لأنه يحتوى على « ومضات من الخير » ، ثم أضاف أن « الالحاد البرجوازى الرجعى هو الحاد بدون خير .. الحاد بدون أمل » (٥٠) . وأما أراجون فقد عبر عن تقديره للمسيحيين الحق حين كتب أثناء

(*) اللفظة التى اســـتخدمها الكاتب هى Pharisees وهو مصطلح اختص به الفريسيون وهم طائفة من اليهود تظاهروا بالتقوى والصـــلاح أيام السيد المسيح ، وأظهروا طقوسا وتقوى كاذبة ، وهم يضمرون نفاقا فى قلوبهم وهى تطلق على كل مراء ومنافق يظهر خلاف ما يبطن .

(المترجـــم)

(٥٠) من العجيب أن يكتب بيجى هـــــذا فى مقال هاجم فيه رجل دين أصوليا فى عصره . أنظر :
"Un Nouveau Théologien" in **OEuvres en Prose** (1909 — 1914)/ P. 893 .

الحرب قصيدته « الوردة وشجرة المنيونيت La Rose et le réséda » التى أهداها الى الوطنيين الكاثوليك والشيوعيين الذين قتلهم الألمان رميـــا بالرصاص . فالاخلاص للوطن ــ كما يقول الشاعر ــ يأتى قبل الأيديولوجية :

ليس يعـــنى كثـــيرا ما تدعـــوه
ضـــوءا أنار الســـبيل لخطـــوهم
أو أن هـــذا للكنيســـــة يذهب
أو ذاك عنهـــا قاعـــد لا يذهب
فسواء لدى من يؤمن بالســماء ومن لا يؤمن
كلاهمـــا على عهـــد الوفاء مقيم (٥١)

ويعتقد كل من بيجى وأراجون أن الناس عادة ما يكونون افضـــل (أو أسوأ) من أيديولوجياتهم . ولا يعنى هذا أن الأيديولوجيات لا تهم وأن نظرية فلسفة الذرائع Pragmatism هى الحل ؛ بل على العكس : فلـــو لم ترسِ قواعد الالتزام الصلبة ، فانه واقع فى خطر الغموض وانعدام التأثير . ولن يكون بعد ذلك التزاما تاما ما لم يكن هادفا الى غاية محددة ، وان من المنطق المشروع أن نتوقع من كل أيديولوجية أن تطرح دعواها على أنها أهدى طريقا من الأخرى شريطة ألا تغلق الباب فى وجه الراغبين حقا وصدقا فى مد يد التعاون .

وأرى أن الالتزام هو رباط جامع ، لأن الشخص الملتزم ــ بغض النظر عن ميوله الفلسفية أو السياسية ــ يعرف أنه « رجل بين الناس » (٥٢) . بل أن الالتزام ــ وهو ينحو منحى واقعيا فى تناول الحياة بغية تغييرها ــ يساعد على التخلى عن العقيدة ــ كما يحاول ســـارتر أن يفعل ــ بل عن الدوجماتية أو الغطرسة الفكرية الفارغة التى صارت ــ كما أظهرت أحداث أخيرة ــ مرضـــا

---

(٥١) من ديوانه La Diane francaise

(٥٢) يتردد هذا التعبير المفضل كثيرا لدى سارتر ، سواء فى مقالاته أو رواياته أو مسرحياته . وهو يلخص المضمون الانسانى الأساسى فى عمليـــة الالتـــزام .

يجلل بالعار اية أيديولوجية منظمة . فرفض التقليد الموروث برتابته وسيطرته الذى جاهر به سارتر ليس امتيازا مقصورا بالضرورة على الملاحدة وعلماء الانسانيات مع اقرارنا بأنهم أسهموا فى توسيع نطاق الرفض اسهاما فاق غيرهم بكثير . بيد أن كاثوليكيا مثل بيجي قضى حياته مفندا حجج « أهل الرضا والتسليم bien — Pensants » (٥٣) ، ومفرقا تفريقا حاسما بين المسيحية « المحافظة » التى تتقبل الأمور سلفا du tout fait والمسيحية « الثورية » التى تتهض على أمور فى طور التكوين du se faisant

وأدب الالتزام Litterature engagée هو تطبيق الالتزام فى الأدب بمجاله الخاص . ومقتضاه الأول والأخير هو أن يشارك الكاتب فى صراعات العصر ويحثه على ذلك ، ليس لأنه يحتم سلفا أين يقع واجبه الفنى، بل لأنه — ببساطة شديدة — يعرف قيمة تلك المصادر من الالهام . وليس للأدب الملتزم موضوعات أو أساليب أو طرائق خاصة ، ولكنه يتميز فحسب بواقعية اكبر وبما يتحلى به الأديب من منهج فى الحياة . كما أن تلك الصفات وحدها لا تبدع عملا فنيا ، ولكنها تساعد على رفع قيمته الفنية . انها تساعد الأدب على أن يقوم بدوره فى توعيتنا بوضعنا الحقيقى وفى زيادة احساسنا بالمسئولية .، ففضلا عما يتصف به « أدب الالتزام » من متعة وجمال ، يحقق أيضا « وظيفة اجتماعية » . أوليس مزيج هذين العنصرين هو خاصية كل فن عظيم ؟ وربما كان هذا ما طاف بذهن برنارد شو حين سخر من « ترديد الببغاوات بأن الفن يجب ألا يكون ملتزما » ، حيث أعلن فى حمية « ان الفن العظيم لا يمكن أن يكون غير ذلك » (٥٤) .

---

(٥٣) يصف هذا التعبير المسالمين من المؤمنين الذين لم يناقشوا تسليمهم بالتقليد والسلفية . وكثيرا ما يلمزهم بيجى فيصفهم بأنهم الفريسيون Pharisees الأطهار الراضون ، وقد هاجمهم بمرارة سواء قبل عودته الى المسيحية أو بعدها .

(٥٤) Preface to Pygmalion (Penguin, 1941), P. ix .

الفهرس

رقم الايداع ٨٩/٤٠٨٥
الترقيم الدولى × ـ ١٣٧ ـ ١٠٠ ـ ٩٧٧

طبع بمطابع الدجوى ـ القاهرة ـ عابدين